



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kultur wächst an der Grenze:  
Das Shlomi Center für Alternative Theaterarbeit in Israel“

Verfasserin

Angelika Kisser-Maayan

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag<sup>a</sup>.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt.

Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.

Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuerin / Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Hilde Haider

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>5</b>
1.1	Thematik, Methodik und Zielsetzung	5
1.2	Zu den Quellen	5
1.3	Politische, physische und künstlerische Grenzen als Leitmotiv	6
<b>2</b>	<b>Das Land Israel</b>	<b>8</b>
2.1	Allgemein	8
2.2	Israel historisch / politisch	10
2.2.1	Zu den Namen: Israel und Palästina	11
2.2.2	Israel vor der Staatsgründung: Wichtige Zeitabschnitte und Begriffe von Abraham bis Zionismus	12
2.2.3	Von der Idee zur Staatsgründung	15
2.3	Vom Unabhängigkeitskrieg bis heute: Grenzkonflikte	18
2.3.1	Der Unabhängigkeitskrieg	18
2.3.2	Die Suezkrise von 1956	19
2.3.3	Der Sechs-Tage-Krieg von 1967	20
2.3.4	Der Yom-Kippur-Krieg von 1973	21
2.3.5	Ein erstes Friedensabkommen: Camp David	23
2.3.6	Israel und die PLO : Konflikte im Libanon	23
2.3.7	Intifada : Aufstand der Palästinenser gegen Israel	24
2.3.8	Der Golfkrieg und die weiteren Entwicklungen	25
2.3.9	Der zweite Libanonkrieg 2006	28
<b>3</b>	<b>Migration in Israel</b>	<b>29</b>
<b>4</b>	<b>Das Theater in Israel</b>	<b>33</b>
4.1	Zur historischen Entwicklung des Theaters in Israel	34
4.2	Neuere Entwicklungen der israelischen Theaterszene	44
<b>5</b>	<b>Kulturgewächshäuser entlang der blauen Linie</b>	<b>50</b>
5.1	Politische Voraussetzungen	50
5.2	Der Vorschlag Joshua Sobols zur Dezentralisierung des Theaters in Israel	52
5.3	Das Programm des Kulturstamtes von 1999	57
5.4	שלומי (Shlomi): Entwicklungsstadt an der nördlichen Grenze	62
5.5	Ed ha dwarim sche roim mi can, lo roim mi scham: Dinge, die man von hier sieht, sieht man nicht von dort – und umgekehrt	64
5.6	Beginn der Aufbauphase: 2000 bis 2001	66
5.7	Konzept für den Aufbau eines <i>Kulturgewächshauses</i> in Shlomi	69
5.7.1	Planung einer Theaterschule des <i>Shlomi Centers</i>	70

5.7.2	Das <i>Shlomi Center</i> und die Gemeinde	71
5.7.3	Ein anthropologisches Forschungsprojekt in Shlomi	71
5.7.4	Zum Ensemble	72
	Vorweg: Anforderungen an einen „Gewächshauskünstler“	72
	Die geplante Zusammensetzung des Ensembles	73
5.8	Geplante Kooperationen und besondere Projekte	73
<b>6</b>	<b>Die Realität vor Ort</b>	<b>74</b>
6.1	Vom Theaterlabor zum Kulturgewächshaus	75
6.2	Das Ensemble des Shlomi Centers 2000 bis 2010	76
6.2.1	Wohnen in der Gemeinde	83
6.3	Erste Aktivitäten des Ensembles im <i>Shlomi Center</i>	84
6.3.1	Etwas, das mit einem Tanzfest endet	84
6.3.2	Ein kleines anthropologisches Projekt	85
6.3.3	Theaterprojekte an Schulen in Shlomi	86
6.3.4	Neta Plotzkys Frauentheatergruppe	86
6.3.5	Die Sommerkollektion	86
6.4	Die Eröffnung des Shlomi Centers	87
<b>7</b>	<b>(Anfängliche) Schwierigkeiten oder Lernprozesse im Kulturgewächshaus</b>	<b>87</b>
7.1	Sicherheit als Grenzthema	89
<b>8</b>	<b>Die Schule für performative Theaterkunst im Shlomi Center</b>	<b>90</b>
8.1	Einbeziehung der Wirklichkeit in den Unterricht	91
<b>9</b>	<b>Vom Gewächshaus zum Theaterzentrum</b>	<b>93</b>
9.1	Alteinwanderer arbeiten mit Neueinwanderern	94
<b>10</b>	<b>Zwei ausgewählte Stücke : <i>Mifal Chaiejnu Sikaron Schichecha</i> (2003) und <i>Jeschenim</i> (2007)</b>	<b>95</b>
10.1	<i>Mifal Chaiejnu Sikaron Schichecha</i>	96
10.1.1	Besetzungsliste und Angaben zum Stück	96
10.1.2	Verlauf der Performance:	98
10.2	Inszenierungskonzept und Stilmittel in der Performance:	103
10.2.1	Die Realität in der Performancearbeit	103
10.2.2	Schauspieler/Performer/private Person	104
10.2.3	Die Rolle des Zuschauers	105
10.2.4	Zum Bühnenraum	105
10.3	<i>Jeschenim</i> (dt. <i>Die Schlafenden</i> ) 2007	107
10.3.1	Besetzungsliste und Angaben zum Stück	107
10.3.2	Verlauf der Performance :	109
10.4	Ähnliche Stilmittel und Unterschiede	112

<b>11 Schlusswort</b>	116
<b>Quellen</b>	118
Literatur	118
Internet	120
Abbildungen	122
Interviews	122
Zusammenfassung	124
Danke	125
Lebenslauf Angelika Kisser-Maayan	126

# 1 Einleitung

## 1.1 Thematik, Methodik und Zielsetzung

Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit dem israelischen Zentrum für alternative Theaterarbeit in Shlomi seit seiner Entstehung im Jahr 2000. Entstanden als Regierungsprojekt zur Unterstützung der Gemeinden des nördlichen Krisengebietes an der libanesischen Grenze lief das *Shlomi Center* drei Jahre lang als *Chamamat Tarbut* (dt.: *Kulturgewächshaus*). Erst ab 2003 wurde das Zentrum dann als Theatergruppe weitergeführt und erhält seitdem als solche staatliche Subventionen. Im folgenden sollen sowohl der Entstehungsprozess, als auch das Ensemble und Projekte des *Shlomi Centers* dokumentiert werden.

Im Rahmen einer Inszenierungsanalyse sollen anschließend zwei Performances herausgegriffen werden und hinsichtlich ihres Aufbaus und Stils untersucht und verglichen werden.

## 1.2 Zu den Quellen

Die Autorin dieser Arbeit war von 2000 bis 2004 Ensemblemitglied im *Shlomi Center* und ist bis jetzt an vielen Projekten des Zentrums beteiligt. Ein großer Teil der Quellenmaterialien stammt daher aus eigenen Aufzeichnungen, Probetagebüchern, sowie Gesprächen und Interviews aus den letzten Jahren. Obwohl eine völlige Objektivierung des Geschriebenen durch die persönliche und private Verbindung ins Geschehen nicht möglich sein wird, bemüht sich die Verfasserin dennoch einen objektiven Standpunkt beizubehalten.

Als Alternativtheater in der Peripherie wird das *Shlomi Center* selten von Kritikern heimgesucht, nur wenige Journalisten legen den langen Weg vom Zentrum dorthin zurück. Presseartikel sind deshalb rar. Feedback bekommen die Künstler des Zentrums in direkten Publikumsgesprächen und regel-

mäßigen E-mails, die von Zuschauern geschrieben werden. Auszüge aus solchen werden in der folgenden Arbeit zitiert.

### **1.3 Politische, physische und künstlerische Grenzen als Leitmotiv**

Das Thema Grenze zieht sich als eine Art Leitmotiv durch diese Arbeit. Es ist mit dem Aufbau und der weiteren Existenz des *Shlomi Centers* untrennbar verbunden und findet sich auch in der künstlerischen Thematik des Zentrums immer wieder.

Das Theaterensemble in Shlomi hat es sich zur Aufgabe gemacht, mittels einer eigenen Performance- und Theatersprache mit den physischen Grenzen einerseits, und kulturellen, sprachlichen und menschlichen Grenzen andererseits umzugehen.

Die Kleinstadt Shlomi liegt im Norden Israels, nur wenige Meter entfernt von der libanesischen Grenze. Das Theaterzentrum selbst befindet sich im alten Industriegebiet. Bis zum nächsten Bahnhof in Nahariya fährt man etwa eine halbe Stunde, Busse verkehren selten, auch Sammeltaxis gibt es nicht gerade viele: Shlomi liegt wirklich an einem der letzten „Zipfel“ Israels, ganz in der Peripherie. Zuschauer aus Städten wie Tel Aviv oder gar Jerusalem müssen mit einer Anfahrtszeit von mindestens drei Stunden rechnen.

Die Nähe zur Grenze wird einem sehr bewusst, wenn man das Theaterzentrum betritt. Rechts am Berg kann man deutlich die Aussichtsposten der libanesischen *Hisbollah*<sup>1</sup> sehen. An klaren Tagen erkennt man bisweilen auch, ob sie besetzt sind oder nicht.

Kein Theater dieser Welt könnte wohl begriffen werden, ohne das Land, in dem es sich entwickelt hat, zumindest in seinen Grundzügen zu kennen und die wichtigsten Hintergründe zu verstehen. Für die Entstehung des Theaterzentrums in Shlomi war die politische Geschichte Israels direkt und indirekt ausschlaggebend. Seine Lage an der Grenze macht ein Einbeziehen der unmittelbaren Situation in das tägliche Theaterleben notwendig. Außerdem

---

<sup>1</sup>Siehe <http://de.wikipedia.org/wiki/Hisbollah>, Abrufdatum 12.1.2010

findet sich sowohl in der eigenen Performancesprache als auch in der inhaltlichen Thematik immer ein direkter Zusammenhang mit der Geschichte des Landes und seiner Bewohner.

Um einen umfassenderen Einblick in das Land Israel zu geben, in dem das Shlomi Zentrum für alternatives Theater im Jahr 2000 entstanden ist, reicht eine Diplomarbeit natürlich bei weitem nicht aus. Vielmehr soll zu Beginn der Arbeit versucht werden, die für das Theatergeschehen im Land, besonders aber für das Theaterzentrum in Shlomi relevanten politischen, historischen und demographischen Grundlagen des so komplexen Staates Israel aufzuzeigen. In Hinblick auf die einzigartige Stellung des Theaters in Shlomi an der Grenze lege ich dabei besonderes Augenmerk auf das Thema (Staats)grenzen im Laufe der Geschichte.

Seit seiner Entstehung beschäftigt sich das israelische Theater immer wieder mit Themen, die Fragen zur Existenz des Staates und seiner Einwohner behandeln. Die Tatsache, dass die Grenzen des Landes seit seiner Entstehung nicht feststehen, ist ein Grundthema im Leben jedes Israelis.

Grenzziehung ist keine Selbstverständlichkeit in Israel: Politische Grenzen werden mit gemischten Gefühlen erkämpft, soziale Grenzen mit Mühe ausgelotet, denn die Komplexität der Gesellschaft des Landes macht dies nötig. Wie oben erwähnt befindet sich das *Shlomi Center* nahe einer politischen Grenze, an der es im Laufe der letzten Jahrzehnte immer wieder zu Auseinandersetzungen und Kampfhandlungen gekommen ist.

Ein weiterer essentieller Berührungspunkt zwischen der Geschichte des Staates und der des Theaters ist die Tatsache, dass Israel ein Einwandererstaat ist. Die Künstler des *Shlomi Centers* kommen aus vielen Ländern, und der Umgang mit verschiedenen Sprachen, Identitäten und anderen Themen, die sich aus der Migration ergeben, wurde Teil des künstlerischen Alltags. Aus diesem Grund ist in der vorliegenden Arbeit auch auf die Einwanderung in Israel ein spezielles Augenmerk gelegt.

Der Einfachheit und der besseren Lesbarkeit halber habe ich mich entschlossen, die folgende Arbeit nicht zu gendern.

## 2. DAS LAND ISRAEL

### 2.1. Allgemein

Heute ist Israel für uns vor allem wegen seiner Dauerpräsenz in Medien aller Art ein Begriff. Themen wie der immer wieder scheiternde Friedensprozess des noch verhältnismäßig jungen Staates, die verschiedensten Verhandlungsversuche, Terror, Vergeltungsschläge,...kurz: Israel ist ein bekanntes politisches Konfliktzentrum. Darüber hinaus ist das Wissen um das Land allerdings oft auf wenige Highlights wie Bücher von Ephraim Kishon, Supermodels, Filme und eventuell Song-Contest-Gewinner<sup>2</sup> beschränkt. Über die Kultur des Landes im allgemeinen und das israelische Theater im speziellen ist meist wenig bekannt.

„Yet, for all the attention the country has received, very little has focused on its culture, the area that provides the clearest insight into the nature of a society and the forces that undergird political and social actions.“<sup>3</sup>

Geographisch ist Israel ein relativ kleines Land. Mit 22.145 km<sup>2</sup> (inklusive Ostjerusalem und den Golanhöhen)<sup>4</sup> hat es nicht viel mehr Fläche als Niederösterreich. Andererseits beträgt die Zahl der Einwohner derzeit (2010) etwas mehr als 7,5 Millionen, nicht viel weniger also, als in ganz Österreich leben.<sup>5</sup>

Sowohl die Landschaft Israels ist für seine Größe erstaunlich abwechslungsreich, als auch die Zusammensetzung der Bevölkerung. Diese 7,5 Millionen Menschen setzen sich aus eingewanderten Juden aus aller Welt und sogenannten Sabres<sup>6</sup> (bereits im Land geborene jüdische Israelis), sowie

<sup>2</sup> 1998 gewann Dana International für Israel den Eurovision Song Contest

<sup>3</sup> Ben-Zvi, Linda (Hrsg): *Theater in Israel*. Michigan, Ann Arbor, 1996. S.VII

<sup>4</sup> Vgl. Balke, Ralf: *Israel*. München, Verlag C.H.Beck oHG, 3.Auflage 2007. S.204.

<sup>5</sup> Vgl. [http://www1.cbs.gov.il/reader/cw\\_usr\\_view\\_Folder?ID=141](http://www1.cbs.gov.il/reader/cw_usr_view_Folder?ID=141) , Abrufdatum : 21.4.2010

<sup>6</sup> Das hebräische Wort סבּרס (Sabres) bezeichnet eigentlich die Kaktusfeige. Sie dient in Israel als gängige Metapher für den alteingesessenen jüdischen Israeli: Aussen stachelig, innen süß.



Arabern verschiedenster Glaubensrichtungen, Menschen ohne religiösem Bekenntnis und religiösen Minderheiten, wie den Bahai<sup>7</sup>, zusammen.

Der jüdische Teil der Bevölkerung macht in etwa 80 Prozent aus, der arabische ungefähr 20 Prozent.

Beide großen Bevölkerungsgruppen lassen sich weiter in zahlreiche Untergruppierungen und Interessengruppen einteilen, die für die Landespolitik, die Demographie Israels und nicht zuletzt auch für die Kultur des Landes wichtige Rollen spielen.

Die in Israel lebenden Araber sind Muslime, Christen oder Drusen<sup>8</sup>. Ihre politische Einstellung ist durchaus unterschiedlich. Und obwohl sie vor dem Gesetz theoretisch gleichberechtigt sind, sieht die Praxis für Juden und Araber immer noch nicht völlig gleich aus. Immer noch besteht eine Art Angst und Misstrauen, welche die arabische Gleichberechtigung nur langsam vorantreiben.<sup>9</sup> So werden Araber zum Beispiel nicht zum Militärdienst eingezogen, mit Ausnahme der Drusen, die seit der Staatsgründung Wehrdienst leisten und in der Geschichte der israelischen Armee hohe Positionen erreicht haben.<sup>10</sup>

Die Juden Israels auf der anderen Seite, deren Wurzeln buchstäblich in der ganzen Welt zu finden sind, teilen sich unter anderem in zwei sehr unterschiedliche Gruppen: Einerseits die Säkularen, andererseits die Orthodoxen.

(Igal Avidan unterscheidet genauer zwischen ultraorthodoxen, orthodoxen, traditionell-religiösen, traditionell nicht religiösen und säkularen jüdischen Israelis)<sup>11</sup> Beide Gruppen sprechen dieselbe Sprache, bewohnen dasselbe Land, leben aber dennoch in völlig verschiedenen Welten, in denen verschiedene Werte und Gesetze gelten. Für die politische Situation des

7 Die Bahai sind Anhänger der jüngsten unabhängigen Weltreligion, die im Persien des 19. Jahrhunderts ihren Anfang hat. Wichtige Zentren der Bahai liegen in Haifa und Akko. Vgl. [www.bahai.org](http://www.bahai.org), Abrufdatum: 24.4.2010

8 Drusen sind Angehörige einer islamischen Glaubensrichtung, die vor allem in Syrien verbreitet ist.

Vgl. Borgstede, Michael: *Leben in Israel: Alltag im Ausnahmezustand*. München, Herbig, 2008.S.217f.

9 Vgl. dazu: Balke, Ralf: *Israel*. München, Beck, 2007.S 133f.

10 Vgl. Borgstede, S.218.

11 Im Jahr 2007 waren von 5,4 Millionen jüdischen Israelis 6% ultraorthodox, 10% orthodox, 13% traditionell-religiös, 28% traditionell nicht religiös und 43% säkular.

In : Avidan, Igal: *Israel*. München, Hugendubel, 2008.S.126.

Landes ist die innere Diskrepanz dieser zwei so verschiedenen Gemeinden innerhalb der eigenen Grenzen ein wichtiges Thema, dessen weitere Entwicklung niemand so recht abzuschätzen vermag.

“In order to believe in a good ending of this conflict you have to be more than optimistic...”<sup>12</sup>

An diesem Punkt scheint es wichtig zu bedenken, dass das israelische Theater ein durchwegs säkulares ist. Israelische Theaterschaffende sind im allgemeinen nicht religiös und politisch liberal eingestellt. Eine religiöse Theatertradition gibt es in Israel nicht.

“It is perhaps the most secular of all Israel’s cultural achievements because orthodox Jewry still believes that Jews are ‘frequenters of yeshivas and synagogues’ and not ‘of theaters and circuses’. Hebrew drama and theater is, therefore, one of the major cultural assets of a secular Zionist jewish renaissance”<sup>13</sup>

## 2.2. Israel historisch / politisch

Obwohl für die Entwicklung des israelischen Theaters an sich natürlich hauptsächlich die politische Entwicklung seit der Gründung des Staates 1948 von Relevanz ist, möchte ich doch einige Informationen aus der Geschichte davor anführen. Zum einen, weil sie für die Staatsgründung selbst essentiell erscheinen, zum anderen, weil im israelischen Alltag, im politischen wie im kulturellen Kontext immer wieder auch die ältere Geschichte der Region und des gesamten Volkes zitiert und als Material verwendet wird. Hinweise auf die ältere Geschichte finden sich in den verschiedensten theatralischen Werken, auch biblische Themen tauchen immer wieder im dramatischen Geschehen auf. Für das Verständnis der Inhalte des israelischen Theater sind hier nicht zuletzt deshalb zumindest die wichtigsten Grundlagen der Geschichte des

<sup>12</sup> Zitat David Maayan, aus einem Gespräch vom 12.12.2009

<sup>13</sup> Shaked, Gershon: *The Israeli Drama - An Overview*. In: Ben Zvi, S.6.

Landes auch vor der Staatsgründung genannt, jener langen Vergangenheit, die die Juden Palästinas ohne eigene Grenzen unter Fremdherrschaft verbracht haben. Erst der Zionismus beginnt die Idee eines Judenstaates mit eigenen Grenzen politisch zu formulieren und in die Tat umzusetzen.

### 2.2.1 Zu den Namen: Israel und Palästina

Im *Tanach*<sup>14</sup> wird das Land Kanaan beschrieben, das "gelobte Land" der Israeliten. Damals wird jedoch weder der Name Israel noch Palästina verwendet.<sup>15</sup>

Der Name *Palästina* leitet sich vom hebräischen Wort פלשת (Peleschet)<sup>16</sup> ab und wurde im 5.Jh.v.u.Z. erstmals von Herodot als geographische Bezeichnung verwendet.

Der Begriff ארץ ישראל (Erez Israel), das Land Israel, wird in der Bibel als Bezeichnung für das Land des Volkes Israel verwendet.

Nach der Niederschlagung des *Bar-Kochba-Aufstandes* (135 u. Z.) änderten die siegreichen Römer den Namen der Provinz *Judaea* (Land der Juden) in *Palästina* (Land der Philister).

In der britischen Mandatszeit (1.Hälfte des 20.Jh.) bezeichnete der Begriff *Palästinenser* die Einwohner aller Regionen des Mandatsgebietes.<sup>17</sup>

Heute werden vor allem die arabisch sprechenden Bewohner des Westjordanlandes und des Gazastreifens als Palästinenser bezeichnet.<sup>18</sup>

Seit der Staatsgründung 1948 hat der Name "Israel" eine nationale Bedeutung, und als "Israeli" bezeichnet man jeden israelischen Staatsbürger, egal welcher Religion.<sup>19</sup>

14 Tanach, eigentlich die Abkürzung TNK (Tora: die Weisung, Nebiim: die Propheten, Ketubim: die Schriften) ist die im Judentum übliche Bezeichnung für das Alte Testament. Vgl. dazu: Schmidt, Werner: *Einführung in das Alte Testament*. De Gruyter, Berlin, New York, 1995. S.3.

15 vgl. Balke, Ralf: *Israel*. München, Beck, 2007. S.16.

16 Vgl. <http://de.academic.ru/dic.nsf/meyers/104767/Peleschet>, hebräischer Name für das Philisterland, dann für ganz Palästina. Abrufdatum: 3.5.2010

17 vgl. Kisser, Gabriele: *Wer nicht an Wunder glaubt, ist kein Realist. - Die Rolle von David Ben Gurion bei der Gründung des Staates Israel*. Wien, Diplomarbeit, 2008. S.3.

18 siehe auch wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Palästinenser>, Abrufdatum 2.5.2010

19 siehe Kisser: S.3.

## 2.2.2 Israel vor der Staatsgründung: Wichtige Zeitabschnitte und Begriffe von *Abraham* bis zum *Zionismus*

Laut *Tanach* soll im oben erwähnten "Land Kanaan" etwa zwischen 1700 und 1800 v.u.Z. Abraham gelebt haben, der Stammvater der zwölf Stämme Israels. Dorthin führte 400 Jahre später der Legende nach Moses die Israeliten aus der ägyptischen Gefangenschaft, was bis heute von Juden in aller Welt jährlich zum *Pessach* Fest gefeiert wird.<sup>20</sup>

Um etwa 1000 v.u.Z. wurde Jerusalem unter König David zum Zentrum des israelitischen Königreichs, seither gilt diese Stadt für Juden aus aller Welt als wichtigster geistiger Mittelpunkt des Judentums.

Im Jahr 967 v.u.Z. wurde unter dem berühmten König Salomon der Erste Tempel in Jerusalem erbaut.

Für das jüdische Gemeinschaftsdenken ist das meiner Meinung nach die erste geschichtliche Handlung, die - ähnlich wie die Bestimmung einer Grenze – einen Beziehungspunkt für alle Juden schaffte.

Nach dem Tod Salomons um etwa 928 v.u.Z. zerfiel das Königreich der Israeliten in das nördliche Königreich Israel und das südliche Königreich Juda, dessen Zentrum Jerusalem wurde.

Das Königreich Israel wurde von den Assyrern zerstört.

Die Babylonier eroberten 587 v.u.Z. das Königreich Juda und zerstörten den salomonischen Tempel in Jerusalem.<sup>21</sup>

Obwohl in den Quellen von der *babylonischen Gefangenschaft* berichtet wird, hatten sich in Babylon wohlhabende jüdische Gemeinden gebildet.

„Es war die Geburtsstunde der Diaspora, der mehr oder minder in ihrer Umwelt integrierten jüdischen Gemeinden, die durch Vertreibung, Exil oder wirtschaftlich motivierte Abwanderung außerhalb Palästinas entstanden.“<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Vgl. Balke, Ralf: *Israel*. München, Beck, 2008.S.16f.

<sup>21</sup> Vgl. Balke, Ralf: *Israel*. S.22

<sup>22</sup> Ebd., S.22.

515 v.u.Z. wurde der Zweite Tempel in Jerusalem gebaut, der sich in der Zeit der Herrschaft der Perser zum Ziel für jüdische Pilger entwickelte.

Im Jahr 63 v.u.Z. wurde Judäa unter Pompeius von den Römern erobert, im Jahr 6 u.Z. wurde es zur römischen Provinz Judäa.<sup>23</sup>

Die römische Herrschaft dauerte etwa 700 Jahre an. Im sogenannten *Jüdischen Krieg* (66 bis 73 u.Z.) wurde der Zweite Tempel bei der Eroberung Jerusalems zerstört und von den Römern geplündert. Um am Ende dieses Krieges den Römern nicht lebend in die Hände zu fallen, begingen die 960 Verteidiger der Wüstenfestung *Massada* kollektiv Selbstmord.<sup>24</sup>

132 u.Z. kam es zu einem weiteren Aufstand gegen die Römer unter *Simon Bar Kochba*, der nach drei Jahren von Julius Severus blutig niedergeschlagen wurde.

Die Provinz Judäa (Land der Juden) wurde von den Römern nach dem *Bar Kochba* Aufstand in Palästina (Land der Philister) umbenannt, Jerusalem wurde eine heidnische Stadt und *Aelia Capitolina* genannt.<sup>25</sup>

Die Römer gestatteten den Juden nicht, in Jerusalem (*Aelia Capitolina*) zu wohnen, trotzdem gab es weiter jüdische Gemeinden im Land Israel. Viele Juden wanderten vor allem in der Zeit, als das Christentum zur Staatsreligion wurde, nach Babylonien aus.

Im Jahr 638 u.Z. eroberten die Araber das Land Israel.

In der Zeit der islamischen Herrschaft lebten die Juden relativ friedlich, sie waren als *Dhimmi* ( dt.: Schutzbefohlene des Herrschers) sogar rechtlich geschützt und konnten oft in Wohlstand leben. Eine kurze repressive Phase gab es unter Omar II., doch danach entstand eine regelrechte Symbiose zwischen Judentum und Islam, in der das Arabische von Juden als Umgangssprache gesprochen wurde, während das Hebräische als Schriftsprache diente.<sup>26</sup>

Im Jahr 1099 u. Z. eroberten die Kreuzfahrer Jerusalem.

---

23 Vgl. Balke, Ralf: *Israel*. S.25f.

24 siehe auch: <http://www.mfa.gov.il/MFA/Facts+About+Israel/History/HISTORY-+The+Second+Temple.htm>,  
Abrufdatum: 6.5.2010

25 vgl. Kisser, Gabriele. S.3.

26 vgl. Balke, Ralf. S.30.

„Sie richteten, wie bereits wenige Jahre zuvor in den jüdischen Gemeinden Europas, ein Blutbad unter der lokalen jüdischen sowie der islamischen Bevölkerung an.“<sup>27</sup>

Bis etwa 1187 beherrschten die Kreuzritter das Land. In dieser Zeit sank die Anzahl der jüdischen Bevölkerung auf den niedrigsten Stand der Geschichte, angeblich überlebten nur etwa 1000 jüdische Familien die Herrschaft der Kreuzfahrer.<sup>28</sup>

1517 eroberten die Osmanen Palästina und beherrschten das Land bis zur Zeit des ersten Weltkrieges. Die regierenden Sultane waren den Juden und anderen Andersgläubigen gegenüber durchaus liberal eingestellt. Im Gegensatz zu Europa konnten die Juden es hier bald zu Wohlstand bringen, was viele aus Europa geflohene Juden zur Ansiedelung im Land Israel bewegte. Um etwa 1870 lebte in Jerusalem eine jüdische Mehrheit.

Erst am Ende der osmanischen Vorherrschaft in Palästina begann sich die Lage der Juden wieder zu verschlechtern.

Der Begriff *Zionismus* taucht bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Literatur auf. Er bezeichnet die „...nationale Bewegung des Judentums zur Wiedererrichtung einer nationalen Heimstätte“ im Land Israel<sup>29</sup>. 1897 fand in Basel der von Theodor Herzl organisierte erste zionistische Kongress statt. Der (in Budapest geborene) Wiener Journalist Herzl wurde der erste Präsident der zionistischen Organisation. Die Pläne für die Gründung eines eigenen jüdischen Staates klangen anfangs mehr als utopisch. In Rußland war bereits um 1880 eine Bewegung namens *Chibad Zion* (dt. *die Zion Liebenden*) entstanden, die versuchte, vor Pogromen flüchtenden Juden in Palästina Möglichkeiten der Ansiedelung zu bieten. Auch Herzl war ganz offensichtlich von vielen antisemitischen Erfahrungen geprägt. In seiner Biographie erwähnt er unter anderem, dass ihn die Affäre *Dreyfus*<sup>30</sup> zum Zionisten werden ließ.<sup>31</sup>

---

27 ebd.S.31

28 vgl. Kisser: S.5.

29 ebd.S.5.

30 Dreyfus war ein jüdischer Hauptmann in der französischen Armee, der Ende des 19.Jh zu Unrecht wegen Landesverrats angeklagt und verurteilt wurde.

31 Vgl.Balke: S.37.

1896 schrieb Herzl das Buch *Der Judenstaat – Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage*, eine programmatische Schrift, die von vielen westeuropäischen Juden noch angefeindet wurde. Die Frage nach dem Ort, an dem dieser Judenstaat entstehen sollte, beantwortete Herzl anfangs noch nicht. Obwohl er Palästina bevorzugte, war er auch anderen Regionen (wie etwa Argentinien oder Madagaskar) gegenüber offen. Um 1900 zählten zionistische Gesellschaften, die den Landerwerb in Palästina finanziell unterstützten, bereits 232 000 Mitglieder.

Zwischen 1881 und 1914 kam es zu zwei großen jüdischen Einwanderungswellen nach Palästina, ausgelöst einerseits durch Pogrome in Rußland und Europa, andererseits durch das Wachsen des politischen Zionismus. In diesen zwei *Alijot*<sup>32</sup> (Einwanderungswellen) kamen etwa 80 000 Juden ins Land.

### 2.2.3 Von der Idee zur Staatsgründung

1914 kämpfte das osmanische Reich an der Seite Deutschlands im Ersten Weltkrieg, was auch Palästina zum Kriegsgebiet machte. Bis 1918 hatten die Engländer ganz Palästina erobert.

Führende Zionisten, vor allem Chaim Weizmann, der später der erste israelische Ministerpräsident werden sollte, verhandelten mit den Briten über die Entstehung eines jüdischen Staates in Palästina. Am 2.11.1917 wurde schließlich die berühmte *Balfourekklärung* abgegeben, in der England seine grundsätzlich positive Haltung zur Errichtung einer „nationalen Heimstätte für das jüdische Volk in Palästina“<sup>33</sup> ausdrückte. Obwohl diese Erklärung keine genaueren Definitionen enthielt, bedeutete sie für die Zionisten einen ernst zu nehmenden Schritt in Richtung Staatsgründung (also in Richtung eigene Grenzen).

1922 übergab der Völkerbund das Mandat Palästinas offiziell an England.

---

32 Das hebräische Wort עליה Aljah (im Plural : Alijot) die Einwanderung in das Land Israel, bedeutet wörtlich eigentlich „Aufstieg“

33 aus der Balfourekklärung, in: Balke, S.45.

„Die Tatsache, daß das Palästina Mandat am 24. Juli 1922 offiziell vom Völkerbund an Großbritannien übertragen wurde und daß darin Großbritannien verpflichtet wurde, für die Erfüllung der Balfour- Erklärung Sorge zu tragen, war einerseits die Rechtsbasis für das seither folgende zionistische Aufbauwerk im Lande Israel und andererseits die Ursache für den Konflikt mit den arabischen Nachbarn.“<sup>34</sup>

In einer dritten *Alija* zwischen 1919 und 1923 immigrierten etwa 37 000 Juden nach Palästina, weitere Einwanderungswellen folgten. Bereits ab 1920 gab es immer wieder arabische Angriffe gegen Juden und jüdische Siedlungen. Trotz anfänglicher Gegner im *Jischuv* (dem jüdischen Bevölkerungsteil Palästinas) entstand die *Haganah* (deutsch: Verteidigung), ein Verband von jüdischen Verteidigungsgruppen, aus der sich später die israelische Armee entwickeln sollte.

1929 kam es zu weiteren arabischen Angriffen. Die aus England gesandte Shaw-Untersuchungskommission beschrieb die Lage in Palästina folgendermaßen:

"Ein Nationalheim für die Juden ist unvereinbar mit den Forderungen der arabischen Nationalisten, und die Forderungen der arabischen Nationalisten machen die Erfüllung der den Juden gegebenen Versprechungen unmöglich."<sup>35</sup>

Nach den Unruhen 1929 trat das sogenannte *Passfield-Weißbuch* in Kraft, das unter anderem die jüdische Einwanderung nach Palästina untersagte. Nach heftigen Protesten wurde es 1931 fast zur Gänze zurückgenommen. Zwischen 1932 und 1938 kam es zu weiteren Einwanderungswellen – und zwar von jüdischen wie auch arabischen Immigranten.<sup>36</sup>

Nicht zuletzt, um das Verhältnis zur arabischen Bevölkerung positiv zu bewahren, wurde von englischer Seite 1939 ein neues Weißbuch erlassen, das weitere drastische Einwanderungssperren für Juden enthielt – und das in

34 Schubert, Kurt: *Jüdische Geschichte*. München, Beck, 2. Auflage 1996. S.132.

35 Zitat Michael Krupp, in: Dorfstetter, Susanne: *Leben für mein Land – Golda Meir und die israelische Landespolitik von 1956 bis 1974*. Wien, Diplomarbeit, 2008.S.5.

36 Vgl.dazu Dorfstetter, S.6.



der Zeit der akuten Bedrohung des europäischen Judentums durch den Holocaust.

Trotz des Verbotes begannen Wellen der illegalen jüdischen Einwanderung, genannt *Alijot B.* David Ben Gurion, der spätere erste Ministerpräsident Israels, charakterisierte die Situation nach Beginn des zweiten Weltkrieges folgendermaßen:

„Wir kämpfen im Krieg an der Seite Englands, als ob es kein Weißbuch gäbe, und wir kämpfen gegen das Weißbuch, als ob es keinen Krieg gäbe.“<sup>37</sup>

Nach dem Krieg wurde die Weißbuchpolitik immer noch beibehalten. Überlebende der Shoah saßen zu Tausenden in sogenannten DP Camps<sup>38</sup> fest und durften nicht nach Palästina einreisen. Die illegale Einwanderung wurde fortgesetzt. Immer wieder kam es zu Auseinandersetzungen mit der britischen Mandatsregierung, die in der Affäre *Exodus* einen Höhepunkt fanden: Die *Exodus* war ein Flüchtlingsschiff mit 4500 KZ-Überlebenden an Bord, das vor der Küste Palästinas von den Engländern angegriffen wurde. Die Flüchtlinge wurden ausgerechnet zurück nach Deutschland gebracht und dort unfassbarerweise ein Jahr lang in ehemaligen Konzentrationslagern (!) inhaftiert.

Die britische Regierung entschied sich schließlich das Mandat abzugeben und das Palästina-Problem vor die UNO zu bringen. 1947 beschloss die UNO eine Teilung Palästinas in ein jüdisches und ein arabisches Territorium, wobei die Zone um Jerusalem unabhängig verwaltet werden sollte. Dieser Plan wurde von den Juden in Palästina akzeptiert, von den Arabern aber entschieden abgelehnt.

Bereits vor der Gründung des Staates, im November 1947, begannen arabische Angriffe. Am 14. Mai 1948, an einem Freitag, einen Tag vor dem Abzug der Engländer aus Palästina, rief *David Ben Gurion* den jüdischen Staat aus.

---

37 Schubert, S.134.

38 DP steht für *Displaced Persons*

Noch am selben Tag wurde Israel offiziell von amerikanischer Seite anerkannt, drei Tage später auch von der Sowjetunion.

## 2.3 Vom Unabhängigkeitskrieg bis heute: Grenzkonflikte

### 2.3.1 Der Unabhängigkeitskrieg

Am 15.Mai 1948, einen Tag nach der Ausrufung des Staates, marschierten Truppen aller arabischen Nachbarländer in das ehemalige englische Mandatsgebiet ein, kurz danach auch in den neuen Staat Israel. Die arabische Liga plante nach eigener Formulierung einen "Ausrottungskrieg"<sup>39</sup>. Für die Israelis begann der Unabhängigkeitskrieg. Obwohl zahlenmäßig unterlegen und schlecht ausgerüstet konnten die israelischen Truppen schließlich die Oberhand gewinnen und die Landesgrenzen gegenüber dem Teilungsplan der UNO von 1947 erweitern. Waffenstillstandsverträge wurden mit Ägypten, dem Libanon und Syrien geschlossen, aber

„...zudem war es Israel nicht vergönnt, einen Friedensvertrag mit auch nur einem seiner Nachbarn zuwege zu bringen.“<sup>40</sup>

In der Zeit des Unabhängigkeitskrieges entstand auch das immer noch aktuelle Problem der palästinensischen Flüchtlinge. Vor und während des Krieges verließen viele Araber das Land, zahlreiche andere wurden vertrieben.<sup>41</sup> Alle arabischen Staaten außer Jordanien, die den palästinensischen Flüchtlingen als Zufluchtsort dienten, lehnten es aber ab, diese im Staat zu integrieren. Aus etwa 750 000 Flüchtlingen (es finden sich in den Quellen unterschiedliche Zahlen) wurden allein bis 1999 3,6 Millionen, die von der UNRWA (UN Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near

---

39 Siehe Krupp, Michael : *Die Geschichte des Staates Israel*. Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 2. Auflage 2004.S.13.

40 Ebd. S.19.

41 Vgl. dazu Dorfstetter, S.13f.

East) betreut werden und immer noch ein Rückkehrrecht nach Israel verlangen, was inzwischen zu einer Auflösung des Staates führen würde.

### 2.3.2 Die Suezkrise von 1956

Bereits 1953 kam es zu Spannungen an den Grenzen Israels. Besonders im Bereich des Gazastreifens bildeten sich sogenannte *Fedajins* (Selbstmordkommandos), die bei Angriffen auf israelische Siedlungen viele Opfer forderten. Ähnlich wie heute versuchte Israel darauf mit gezielten Kommandounternehmen zu reagieren, was die Weltöffentlichkeit heftig kritisierte.

Als der ägyptische Präsident Nasser 1956 die internationale Suezgesellschaft für verstaatlicht erklärte, wurde die israelische Handelsschifffahrt empfindlich geschädigt. Im Oktober begann Israel nach Absprachen mit England und Frankreich, die sich als Hauptleidtragende in der Krise sahen<sup>42</sup>, den Einmarsch auf der Sinai-Halbinsel. Der Gazastreifen wurde von *Fedajin*-Basen geräumt, und der Schifffahrtsweg nach Eilat frei gemacht. Nach internationalem Druck, vor allem von sowjetischer und amerikanischer Seite, zog sich Israel schließlich wieder hinter die Grenzen von 1949 zurück.

Zwischen 1957 und dem sogenannten Sechs-Tage-Krieg von 1967 befand sich Israel in einer Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs, und zum ersten Mal in einer relativ friedlichen Phase - zumindestens die Aussenpolitik betreffend.<sup>43</sup>

1965<sup>44</sup> wurde in Kairo die Gründung der PLO (Palestine Liberation Organisation) beschlossen, damaliger Führer war Achmed Schukeiri. Im selben Jahr entstand auch die *El Fatach* unter Jasser Arafat. Diese wurde bald zur „wichtigsten Organisation der in der Palästinensischen Befreiungsorganisation (PLO) zusammengeschlossenen palästinensischen Gruppen.“<sup>45</sup>

---

42 Vgl. dazu Krupp, S.49.

43 Ebd. S.56.

44 Balke gibt als Gründungsjahr der PLO 1964 an.

45 Ebd. S.68.

### 2.3.3 Der Sechs-Tage-Krieg von 1967

Im Mai 1967 sperrte Ägypten unter seinem General Nasser die Meerenge von Tiran für die Zufahrt von Schiffen zum für Israel lebenswichtigen Hafen von Eilat .

In Nassers Reden aus dieser Zeit betont er außerdem den Wunsch der Zerstörung des Landes Israel. Auf beiden Seiten wurden Truppen zusammengezogen, die arabischen Staaten beschlossenen militärische Zusammenarbeit unter ägyptischem Oberbefehl. Am 5. Juni 1967 begann Israel mit einem Präventivschlag auf die ägyptische Luftwaffe. Die Israelis eroberten den Sinai und den Gazastreifen von Ägypten, die Altstadt und das östliche Jerusalem sowie die Westbank von Jordanien, sowie die Golanhöhen von Syrien. Am 10. Juni willigte Israel in einen Waffenstillstand ein.

Bis heute wirken die Folgen dieses Krieges nach. Israels Staatsgebiet vergrößerte sich bedeutend. Viele der neuen Grenzen sind bis heute noch nicht international anerkannt. In den besetzten Gebieten lebten Tausende von Arabern, nun begannen jüdische Siedlerbewegungen.

Die Thema der „wahren“ Grenzen des Landes war um vieles komplizierter geworden.

Eine der wichtigsten Eroberungen war für Israel war die Altstadt von Jerusalem und die berühmte *Klagemauer*, die westliche Mauer des Tempels, die fast 20 Jahre nicht besucht werden konnte. (Im Jahr 2009 wird die Klagemauer Hauptthema der Performance *Kotel ha Dmaot*<sup>46</sup> des Shlomi Centers für alternatives Theater).

Für das israelische Volk sah es in dieser Nachkriegszeit tatsächlich so aus, als wäre eine friedliche Lösung des Konfliktes mit den Nachbarländern möglich und sogar absehbar. Man stellte sich vor, mit Berichtigung der Grenzen einen Großteil der Gebiete zurückzugeben und gemeinsam mit den arabischen Nachbarn eine friedliche Zukunft vor sich zu haben.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *Kotel Ha Dmaot* bedeutet *Die Mauer der Tränen*

<sup>47</sup> Vgl.Krupp, S.80.

In vielen Werken aus Literatur, Musik und Kunst der Zeit nach dem Krieg finden sich der Ausdruck von Freude und Betroffenheit über den Frieden und das wiedergefundene Land. Naomi Shemers berühmtes Lied *Jerushalaim Shel Zahav* (*Das goldene Jerusalem*), welches in einer der ersten Performances des Shlomi Centers<sup>48</sup> als Zitat gesungen wird, wurde sogar ernsthaft als Neuversion der Nationalhymne anstelle von *Ha Tikva* (*Die Hoffnung*) vorgeschlagen.<sup>49</sup>

Ganz anders sahen allerdings die Zukunftsvorstellungen auf der sich gedemütigt fühlenden anderen Seite der Grenzen und bei den Arabern der besetzten Gebiete aus. Auf der *Konferenz der arabischen Staaten in Khartum* Ende August 1967 kam es zu „einer absoluten Ablehnung aller Kompromiss- und Verhandlungsbereitschaft und zu einem Tiefstand der Beziehungen in der arabisch-israelischen Geschichte.“<sup>50</sup>

#### 2.3.4 Der Yom-Kippur-Krieg von 1973

*Yom Kippur*, der *Tag der Versöhnung*, ist einer der höchsten jüdischen Feiertage – und wohl der ruhigste Tag des Jahres in Israel. Ein großer Teil der Bevölkerung fastet, viele besuchen die Synagoge, Autos und andere Verkehrsmittel fahren nicht, man sieht nicht fern und hört nicht Radio.

1973 begannen ausgerechnet an jenem Tag völlig überraschend Angriffe Ägyptens am Suez-Kanal und Syriens auf den Golan-Höhen. Der israelische Geheimdienst hatte völlig versagt und noch kurz davor die Lage an den Grenzen als harmlos eingeschätzt. An beiden Grenzen wurden israelischen Truppen zurückgedrängt, es gab gleich zu Beginn hunderte Tote und viele Kriegsgefangene. Israel war geschockt und fühlte sich ähnlich bedroht wie in der ersten Zeit des Unabhängigkeitskrieges. Erst nach Tagen der heftigen Abwehrkämpfe konnte Israel wieder die Initiative zurückgewinnen. Die

---

48 Gemeint ist hier die Performance *Kollektiat Kaiz* (*Die Sommerkollektion*), Shlomi Center 2001.

49 Vgl. Krupp, S.80.

50 Krupp, S.81.

ägyptische Armee wurde eingekesselt<sup>51</sup>, die syrischen Truppen aus dem Golan vertrieben.

Auf Vermittlung der UNO wurden schließlich auf allen Seiten die Kampfhandlungen eingestellt. 1974 wurde ein Waffenstillstandsabkommen zwischen Israel und Ägypten beschlossen.

Der Yom-Kippur-Krieg hatte länger gedauert als die letzten arabisch-israelischen Kriege und war für beide Seiten verlustreich verlaufen, obwohl Israel militärisch gesiegt hatte. Für die arabische Seite war jedoch zumindest ein Teil der politischen Ehre wiederhergestellt. Israel litt noch lange an den Folgen dieses traumatischen Krieges.

„The aftermath of the Yom Kippur War found Israeli society in a state of deep collective shock, but as soon as the guns fell silent there came a strong public reaction which put enormous pressure on the leadership to investigate the failure which had led Israel being caught unprepared.“<sup>52</sup>

Eine innenpolitische Spaltung in zwei Lager wurde in Israel nach 1973 noch deutlicher sichtbar als zuvor: Auf der einen Seite standen jene Israelis, die den Verzicht auf besetzte Gebiete als Grundlage für den Frieden voraussetzten, die andere Seite aber misstraute den arabischen Nachbarn grundsätzlich und war sich sicher, dass ein Frieden auf die lange Sicht nur durch eine Position der Stärke erreicht werden könnte.

Im Yom-Kippur-Krieg hatten die arabischen Staaten Erdöl als internationales Druckmittel entdeckt und verwendet, nicht zuletzt deshalb verhielten sich Europa und Japan nach dem Krieg Israel gegenüber mehr als kühl.<sup>53</sup>

Bis heute ist die israelische Innenpolitik immer auch mit den politischen (Re)Aktionen des Auslandes verbunden. Die Bereitschaft der Bevölkerung zu extremeren Standpunkten wie etwa in der Frage der Friedensverhandlungen ist immer dann mehr gegeben, wenn aus der Weltöffentlichkeit Kritik und daraus folgende Distanzierungen kommen, die Israel im alt bekannten Gefühl

---

51 Vgl. Dorfstetter, S.6.

52 Zitat Bregman, in: Dorfstetter, S.65.

53 Vgl. Krupp, S.110.

der Isolierung lassen. Der Standpunkt „We are a small country surrounded by enemies“ wurde in der israelischen Literatur und Kunst vielfach kritisiert und parodiert, und diente auch im Theaterzentrum Shlomi häufig als Textzitat.

### 2.3.5 Ein erstes Friedensabkommen: Camp David

Im Jahr 1977 kam der damalige ägyptische Staatspräsident *Anwar El-Sadat* trotz Kritik aus den eigenen Reihen als erstes arabisches Staatsoberhaupt zu einem offiziellen Besuch nach Israel, wo er mit israelischen Politikern zusammentraf und vor dem israelischen Parlament (*Knesset*) eine berühmt gewordene Rede hielt.<sup>54</sup>

1979 wurde schließlich tatsächlich das Camp-David-Abkommen als erster Friedensvertrag zwischen Ägypten und Israel unterzeichnet. In der Folge zog sich Israel bis 1982 aus dem Sinai zurück. Die geplanten Autonomieverhandlungen über die Westbank und den Gazastreifen wurden zwar begonnen, kamen aber zu keinem für beide Seiten akzeptablen Ergebnis.

### 2.3.6 Israel und die PLO : Konflikte im Libanon

1970 wurde die PLO unter ihrem Repräsentanten Jasser Arafat aus Jordanien vertrieben, und richtete sich deshalb im Süden Libanons, unweit der Grenze zu Israel, neu ein. Jahrelang kam es an dieser Grenze immer wieder zu Überfällen auf israelische Siedlungen durch die PLO, die Israel mit gezielten Kommandos auf PLO Stützpunkte beantwortete. Von Anfang an waren diese versuchten israelischen Vergeltungsschläge problematisch, da die PLO ihre Stellungen immer schon bewußt innerhalb ziviler Strukturen oder sogar Flüchtlingslagern einrichtete, was unweigerlich zu zivilen Opfern führen musste.<sup>55</sup>

---

54 Vgl.Krupp, S.122

55 Ebd.S.143

Als Antwort auf eine Reihe von Terroranschlägen unternahmen israelische Truppen 1978 den *Litani-Feldzug* im Südlibanon. Nachdem UNO-Truppen anstelle der PLO-Truppen in den Gebieten stationiert wurden, zog sich das israelische Militär wieder zurück. Die Terroranschläge gingen aber dennoch weiter, da es für die ortskundigeren PLO-Truppen vor allem nachts keinerlei Problem darstellte, an den UNO-Posten vorbeizukommen. In den folgenden Jahren kam es im Bereich der israelisch-libanesischen Grenze regelmäßig zu Anschlägen und Gefechten.

1982 beginnt der erste israelische Angriffskrieg unter dem Namen "Frieden für Galiläa", dessen eigentliches Ziel es war, die PLO aus dem Libanon zu vertreiben.

Israelische Truppen gerieten aber mitten in den libanesischen Bürgerkrieg, der Feldzug wurde viel länger und weitaus komplizierter als geplant, und endete als schwer kritisierte Misserfolg. Die Kritiken kamen diesmal massiv auch aus dem eigenen Land, israelische Friedensbewegungen nahmen einen großen Aufschwung.<sup>56</sup>

### 2.3.7 *Intifada* : Aufstand der Palästinenser gegen Israel

Jüdische Siedlungsaktivitäten vermehrten die Spannungen in den besetzten Gebieten. Themen wie die Boden- und Wasserverteilung brachten immer wieder das Problem der eigentlichen Autorität auf.

1987 kam es zur ersten palästinensischen *Intifada*<sup>57</sup> in Gaza, die nach einer palästinensischen Beerdigung losbrach. Die Unruhen griffen bald auch auf die Gebiete der Westbank und Israels Kernland über. Es kam zu Straßenkämpfen, Attentaten und Bombenanschlägen, die die israelische Armee - von den eigenen und ausländischen Medien sehr kritisiert - mit einiger Hilflosigkeit in Schach zu halten versuchte. Für die Palästinenser war die *Intifada* ein notwendiger Schritt zur Veränderung bestehender Strukturen, eine neue selbständige Führungsschicht formte sich. Andererseits hatten sich aber auch

---

<sup>56</sup> Vgl. Krupp, S.149.

<sup>57</sup> Das Wort *Intifada* bedeutet etwa *Erwachen*.



fundamentalistische Gruppen wie die *Hamas* herausgebildet, die sich gegen die mit Israel verhandlungsbereite PLO wandten.

1988 verkündete der im Ausland (in Algier), tagende Palästinensische Nationalrat die Errichtung eines eigenen palästinensischen Staates.<sup>58</sup>

### 2.3.8 Der Golfkrieg und die weiteren Entwicklungen

1991 wurde Israel durch den Golfkrieg mit einem Krieg konfrontiert, der nicht an den eigenen Grenzen vor sich ging, und in dem es sich durchwegs passiv verhielt.

Nach dem Golfkrieg begannen zahlreiche Verhandlungen zwischen Delegationen aller am Nahostkonflikt beteiligten Staaten. Ergebnis war nach Jahren der Lösungssuche das *Abkommen von Oslo*, das 1993 mit einem historischen Händedruck zwischen Palästinensischer Führer *Jasser Arafat* und dem damaligen israelischen Ministerpräsident *Jitzchak Rabin* eingeleitet wurde.

Die Verträge von Oslo hatten einen Stufenplan über einen Zeitraum von 6 Jahren ausgearbeitet, der die palästinensische Selbstverwaltung der besetzten Gebiete und den israelischen Abzug aus den Gebieten regelte.

In Israel wandten sich 1995 kleinere rechtsnationale Gruppierungen vehement gegen den Rückzug aus den besetzten Gebieten, und damit gegen die Verträge von Oslo. Es kam zu häufigen Demonstrationen und Straßenbehinderungen, die den politischen Ton zwischen den linken und rechten Lagern schärfer werden ließen. Als Antwort auf die friedensfeindlichen Parolen planten daher verschiedenste Friedensbewegungen eine riesige Demonstration, die mit dem gemeinsamen Singen des "Lied des Friedens" einer bekannten Sängerin mit den Regierungspolitikern endete. Mehr als 100.000 Menschen nahmen an der Veranstaltung teil, ganz Israel verfolgte das Geschehen enthusiastisch vor dem Fernseher. Nur wenige Minuten nach dem

---

58 Vgl. Balke, S.84.

Ende des Liedes wurde Ministerpräsident *Jitzchak Rabin* von einem nationalreligiösen jüdischen Studenten erschossen.

Die Person Rabins und der Moment der "Hoffnung kurz davor" waren wiederholt Themen in den Stücken des Shlomi Centers<sup>59</sup> und anderer israelischen Theatergruppen.

Rabins Ermordung war für die israelische Öffentlichkeit ein Riesenschock, der für viele auch einen Verlust der Hoffnung auf den baldigen Frieden in der Region bedeutete. Tatsächlich kamen die Verhandlungen in den nächsten Jahren zu einem praktischen Stillstand, da der neue rechtskonservative Ministerpräsident Israels *Benjamin Netanjahu* nicht bereit war, Kompromisse einzugehen, während die Terroranschläge von Seiten der Hamas weiter zunahmen.

„Immerhin unterzeichnete jetzt Netanjahu auf massiven amerikanischen Druck hin Mitte Januar 1997 das Abkommen zum Abzug der israelischen Truppen aus Hebron.“<sup>60</sup>

Im Jahr 2000 lud der amerikanische Präsident Clinton eine israelische Delegation unter dem damaligen Ministerpräsidenten Barak und eine palästinensische unter der Leitung Arafats zur 2. Camp-David Konferenz ein. Die wichtigsten Verhandlungsthemen waren die Aufteilung der palästinensischen Gebiete, das Flüchtlingproblem, sowie der vielleicht komplizierteste Punkt von allen: der Status der heiligen Stadt Jerusalem. Die Verhandlungen scheiterten schließlich, anscheinend waren die zu lösenden Probleme noch zu groß.

Im Mai 2000 zog sich die israelische Armee bedingungslos aus dem Südlibanon zurück.

---

<sup>59</sup> So zB in *Kollektiat Kaiz* oder *Kothel Ha Dmaot*

<sup>60</sup> Krupp, S. 209.

Im September des selben Jahres kam es zur zweiten *Intifada* und eine Reihe von Selbstmordattentaten verunsicherten bald ganz Israel.

Auch 2001 kam es immer wieder zu Terroranschlägen auf die Zivilbevölkerung, die viele Opfer forderten. Der neue Ministerpräsident *Ariel Sharon* versuchte als Antwort darauf die gezielte Liquidierung von Anführern der Terrorbanden mit Raketen zu erreichen, wobei auch zahlreiche unschuldige Palästinenser umkamen.

2002 begann Israel den Bau des umstrittenen "Sicherheitszaunes"<sup>61</sup> zwischen den palästinensischen Gebieten der Westbank und dem israelischen Kernland. Sinn und Zweck dieser Einrichtung ist das Fernhalten von potentiellen Selbstmordattentätern aus palästinensischen Städten. Bereits einige Male wurde sein Streckenverlauf nach gerichtlichen Einsprüchen korrigiert, dennoch klagen immer noch viele palästinensische Zivilisten über die erschwerten Passiervorschriften und Verletzungen der Eigentumsrechte. Andererseits ist die Anzahl der Anschläge aus diesen Gebieten angeblich um 84% gesunken.<sup>62</sup>

2005 wurden jüdische Siedlungen im Gazastreifen von den israelischen Sicherheitskräften geräumt. Im September 2005 verließ auch der letzte israelische Soldat den Gazastreifen.

Im Jahr 2006 errang die rechtsextreme *Hamas* die Mehrheit bei den palästinensischen Parlamentswahlen und stellte *Ismail Haniya* als Regierungschef auf. Sowohl für die Palästinenser als auch für Israel waren die Folgen dieser Wahl katastrophal: Viele Auslandszahlungen an die Palästinenser wurden eingestellt, Inflation und rasch steigende Armut folgten. Ausserdem bekämpften sich *Hamas* und *Al Fatah* in einer Art Bürgerkrieg. Israelische Siedlungen nahe dem Gazastreifen wurden (und werden) weiterhin immer wieder mit Qassamraketen beschossen. Im Juni 2006 wurde auf

---

61 Vgl. Balke S.106.

62 Ebd.S.107.

israelischem Gebiet ein Militärposten überfallen und ein Soldat entführt. Israel entsandte deshalb Truppen in den Gazastreifen.

### 2.3.9 Der zweite Libanonkrieg 2006

Im Juli 2006 begannen israelische Angriffe auf "Hisbollah"-Stellungen im Libanon. Anlass war ein Anschlag von *Hisbollah* Anhängern auf israelische Soldaten an der Grenze gewesen, wobei acht ums Leben kamen und zwei Soldaten entführt wurden. Bei der Zerstörung der Hisbollah-Stützpunkte kommen immer wieder Unschuldige ums Leben, was Israel abermals ausländische Kritik einbringt.

Am 14. August begann ein Waffenstillstand, Israel zog sich aus dem Libanon zurück, während UNO -Truppen im Süden des Landes stationiert wurden.<sup>63</sup>

Viele der Probleme Israels konnten auch in den letzten Jahren nicht gelöst werden. Immer noch sind die Grenzen in einigen Bereichen des Landes nicht klar definiert, oder es kommt zu Anschlägen bzw. Beschüssen, wie an der Grenze zum Gazastreifen. Auch innerhalb der Stadt Jerusalem sind die Grenzen unklar. Bemühungen zur Lösung der wichtigsten Fragen zwischen Palästinensern und Israelis, wie der Status Jerusalems und das Flüchtlingsproblem, sind weiter im Gange.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Terror, Grenzunsicherheiten und Kritik von aussen in Israel tendentiell immer einen Rechtsruck im Land selbst erzeugen, der für den Fortschritt jeglicher Friedensverhandlungen mit den Nachbarländern kontraproduktiv erscheint.

---

<sup>63</sup> Vgl. <http://www.mdr.de/mdr-figaro/journal/172843-hintergrund-5489054.html#absatz12>, Abrufdatum: 30.5.2010.

### 3. Migration in Israel

Israel ist ein Einwanderungsland. Seit der Staatsgründung 1948 haben viele verschiedene Einwanderungswellen (*Alijot*) den Staat geprägt und immer wieder verändert.

In kaum einem anderen Land kam es innerhalb relativ kurzer Zeit zu einer so massiven Migrationsbewegung - und dadurch zu einem so rasanten Bevölkerungswachstum - wie in Israel.

Seit 1949 existiert das sogenannte *Chok-ha-Schwut*, das *Rückkehrgesetz*, welches jedem Juden auf der Welt die (zumindest theoretische) Berechtigung gibt, sich im Staat Israel niederzulassen.

Bereits vor dem Ersten Weltkrieg gab es erste jüdische Einwanderungswellen, weitere folgten zwischen den Kriegen, oft um der nationalsozialistischen Verfolgung zu entgehen. Anfangs waren es meist Immigranten aus Europa, die erste Städte und Siedlungen errichteten, und versuchten, das Land für andere Einwanderer zu öffnen. Diese aschkenasischen Pioniere leisteten alle Vorarbeit im Sinne der Zionisten, die zur späteren Staatsgründung notwendig waren. *Aschkenasim* (dt. *Aschkenasen*) ist die Bezeichnung für Juden aus den mittel- und osteuropäischen Ländern. Juden mit spanischen Wurzeln werden *Sfaradim* (dt. *Sepharden*) genannt.<sup>64</sup>

Besonders unmittelbar nach der Staatsgründung ging es bei den verschiedenen *Alijot* um eine möglichst rasche Eingliederung der Zuwanderer und um die Schaffung einer neuen kollektiven israelischen Identität.

Bis Ende 1954 gab es mehrere neue *Alijot* aus Asien und Afrika. Diese meist aus islamischen Ländern stammenden sephardischen Juden wurden *Misrachim* (dt. etwa *die Orientalen*) genannt, und hatten weitaus größere Probleme, sich in den neuen, nach europäischem Vorbild geformten Strukturen der israelischen Gesellschaft zurechtzufinden. Die ursprüngliche Unterscheidung zwischen den zwei großen Gruppen der Sepharden und Aschkenasen wurde seit den ersten *Alijot* in Israel noch offensichtlicher. Der

---

<sup>64</sup> Vgl. Bossong, Georg: *Die Sepharden. Geschichte und Kultur der spanischen Juden*. C.H.Beck oHG, München 2008

Begriff *Sfaradim* (Sepharden) wurde vor allem in der Umgangssprache fast zur Gänze durch den Begriff *Misrachim* ersetzt.

*Misrachim* kamen mit völlig anderen Traditionen, Sprachen und Erwartungen und sollten sich möglichst rasch in die ihnen fremde Kultur einordnen.

So erklärte etwa Ministerpräsident David Ben Gurion 1951 in einer Debatte der *Knesset*<sup>65</sup> zum Thema Eingliederung der jemenitischen Juden:

„Ein jemenitischer Jude ist in erster Linie ein Jude und wir wollen ihn so schnell wie möglich von einem Jemeniten in einen Juden verwandeln, der vergisst, woher er gekommen ist, so wie ich vergessen habe, dass ich Pole bin.“<sup>66</sup>

Eingewanderte *Misrachim* hatten oft bereits bei ihrer Ankunft das Gefühl, den *Aschkenasim* nicht ebenbürtig sein zu können.<sup>67</sup> Ihre anfänglichen Wohnsitze waren meist Übergangslager und später Orte oder schnell aufgebaute Kleinstädte, sogenannte *Entwicklungstädte*, die manchmal vorher von palästinensischen Arabern bewohnt gewesen waren.<sup>68</sup>

Lange fühlten sich die *Misrachim* vom Staat gegenüber den *Aschkenasim* benachteiligt. Sie verfügten in ihrer Mehrheit über weniger Ausbildung, und waren jahrelang in allen politischen Funktionen, in Universitäten, beruflichen Leitungspositionen etc. unterrepräsentiert, man sprach von einem "Zweiten Israel". (In einem geplanten gemeinsamen Projekt des *Shlomi Centers* mit dem Stadttheater Haifa im Jahr 2001 namens *Vadi Salib* wurde die Geschichte der *Misrachim* in Israel thematisiert).

Auf der anderen Seite versuchten gerade diese Bevölkerungsgruppen viele der eigenen Traditionen weiterzuführen und so ihre kulturelle Identität zu erhalten.

---

65 Die *Knesset* ist das israelische Parlament

66 Timm, Angelika : *Israel – Gesellschaft im Wandel*. Opladen, Leske+Budrich, 2003.S.32.

67 Vgl.ebd.S.35.

68 So etwa im Fall der Stadt Shlomi, aus der eine Entwicklungsstadt für marokkanische Einwanderer wurde, siehe auch Kap.5

„Bis heute bestehen die beiden Gemeinden nebeneinander. Den Versuchen, die Unterschiede im „melting pot“ Israel einzuebnen, waren wenig Erfolge beschieden.“<sup>69</sup>

Heute sind zumindest einige der kulturellen Traditionen Israels von einer Mischung aus *aschkenasischen* und *misrachischen* Bräuchen geprägt.

Eine andere Einwanderungsgruppe, die den Staat und seine Kultur sehr geprägt hat, ist die große Anzahl der russischen Juden, die aus den Ländern der ehemaligen Sowjetunion nach Israel kamen. Bereits während der 1970er Jahre gab es erste russische *Alijot*, heute macht die russischsprachige Gemeinschaft ein Fünftel der Gesamtbevölkerung Israels aus. Viele von ihnen sprechen in ihrem Familien- und Freundeskreis weiter Russisch als Hauptsprache. Es gibt viele russische Zeitungen, Fernsehen und Kino, und natürlich russisches Theater (siehe auch Kapitel 4).

Zuständig für alle Neuwanderer in Israel ist ein eigenes Ministerium für Zuwanderung, die derzeitige Zuwanderungsministerin gehört der russischen Partei *Israel Beiteinu* an.

Weitere *Alijot* im Laufe der Zeit brachten Juden aus angelsächsischen Ländern, Südamerika und Äthiopien nach Israel.

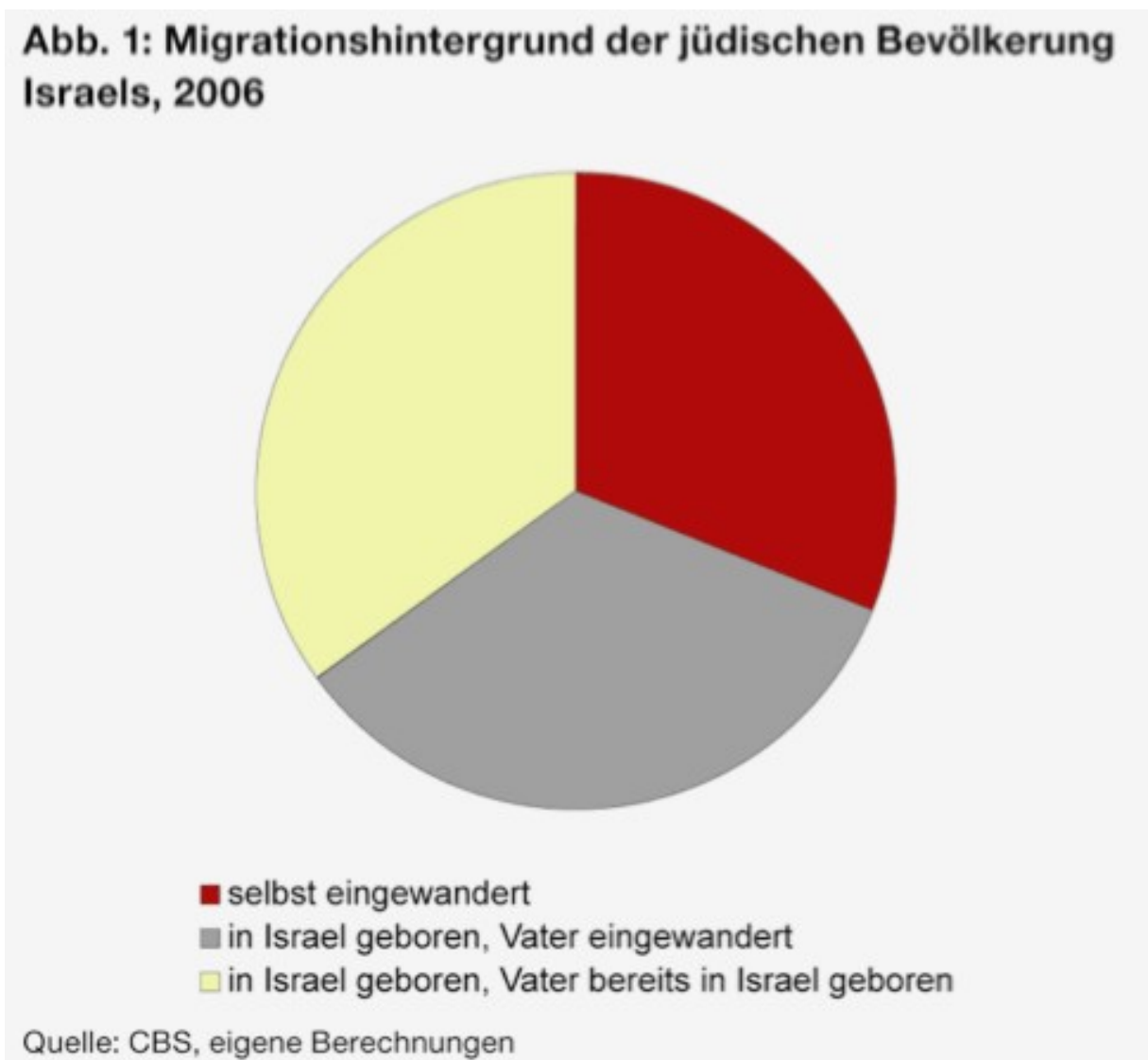
Heute sind etwa ein Drittel der jüdischen Bewohner des Landes *Sabres*, also im Land geboren mit Eltern, die bereits selbst in Israel zur Welt kamen, ein weiteres Drittel im Land geboren, während die Eltern noch Einwanderer waren und schließlich ein Drittel selbst eingewandert (siehe Abbildung 1, S. 32).

Jede Gruppe von Neueinwanderern trug und trägt zum Mosaik des israelischen Bevölkerungsbildes bei, das unter anderem eine ganz besondere Kulturszene hervorbringt, die immer wieder Bräuche der verschiedenen Ursprungsländer mit der eigenen israelischen Tradition verbindet.

---

<sup>69</sup> Bossong, Georg: *Die Sepharden. Geschichte und Kultur der spanischen Juden*. C.H.Beck oHG., München 2008, S.9.

Abbildung 1 <sup>70</sup>:



70 Aus: [http://focus-migration.hwwi.de/typo3\\_upload/groups/3/focus\\_Migration\\_Publikationen/Laenderprofile/bilder/laenderprofile/lp-13-israel/abb1\\_gr.gif](http://focus-migration.hwwi.de/typo3_upload/groups/3/focus_Migration_Publikationen/Laenderprofile/bilder/laenderprofile/lp-13-israel/abb1_gr.gif), Abrufdatum: 2.2.2010



## 4. Das Theater in Israel

Die Entwicklung des israelischen Theaters ist in vielen Punkten ungewöhnlich. Die Theatertradition in dem so kleinen Land hat viele verschiedene Wurzeln, die wie die israelische Gesellschaft aus unterschiedlichen Nationen stammen. In ihrer Entwicklung zeichnet sich der allmähliche Übergang vom rein zionistisch geprägten Einwanderungstheater zum eigenen hebräischen Theater ab, das es vorher als solches nie gegeben hat. Die gesamte Geschichte des eigentlichen israelischen Theaters ist nicht viel älter als 100 Jahre, seine Wurzeln reichen aber natürlich viel weiter zurück.

Erst kurz vor der Gründung des Staates 1948 begann die Suche nach neuen eigenständigen Formen des Theaters in Israel. Man wünschte sich mehr als nur übersetzte Stücke aus der Diaspora. Der Schriftsteller J. Karni beschrieb die jüdische Gesellschaft im Israel vor der Staatsgründung als eine, die sich nicht Kunst auf Hebräisch wünschte, sondern hebräische Kunst.<sup>71</sup>

Das Theater jedes Landes ist fast immer als Spiegel seiner politischen und gesellschaftlichen Entwicklung zu betrachten. Wie in kaum einem andern Staat ist diese direkte Verbindung aber in Israel erkennbar.

In der vergleichsweise kurzen Entwicklungszeit des israelischen Theaters spielte das nationale Thema immer eine zentrale Rolle. In der Geschichte Israels war und ist das Theater ein Schauplatz der Auseinandersetzung mit Fragen der politischen Identität des Kollektivs, und wie keine andere Theatertradition ist die israelische an die politischen Entwicklungen des Landes gekoppelt. Shosh Avigail beschrieb in diesem Zusammenhang die Tendenz der Israelis, ihre kollektiven Erinnerungen nach den verschiedenen Kriegen zu ordnen, und auf diese Weise auch die Theatergeschichte:

"When trying to describe the main trends in Israeli theater since the war of 1948 , it is almost impossible to avoid grouping them according to the six wars in Israel's history, as each war represents a new phase in the Israeli dynamic of

---

71 Ben-Zvi, Linda: *From The Dybbuk to Best Friends: A Short Look at Israeli Theatre*.

In: [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article\\_display.aspx?articleID=1657](http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=1657) Stand: 12.5.2010

shattering old myths, and another step in constructing the multifaceted Israeli reality."<sup>72</sup>

Abgesehen von den Kriegen ist die israelische Geschichte voll mit (kollektiven) Tragödien: Unterdrückung, Vertreibung und dramatische Einwanderungen waren die äußeren Grundpfeiler einer Gesellschaft in einem Staat, der sich als solcher erst nach dem Holocaust, der größten Tragödie für das jüdische Volk, entwickeln konnte. Als Spiegel der Gesellschaft hieß das für das israelische Theater zu lernen mit diesen Themen auf der Bühne umzugehen.

Ähnlich ist es mit den innenpolitischen Fragen des Landes, die sich im Laufe der Zeit in den dramatischen Texten und in zahlreichen Theater- und Tanzvorstellungen fanden. Themen wie die Diskrepanz zwischen religiösem und säkularem Israel, ethnische Ungleichheiten, Gewissensfragen der Armee und der Umgang mit den israelischen und palästinensischen Arabern wurden im Theater behandelt und regten zu vielen öffentlichen Diskussionen an.

#### 4.1. Zur historischen Entwicklung des Theaters in Israel

Bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts fanden sich verschiedene semiprofessionelle Gruppen, die vorhatten, hebräisches Theater aufzuführen. Theater wurde damals schon als eine Art pädagogisches Instrument gesehen, das dem Aufbau einer zionistisch motivierten hebräischen Kultur dienen sollte. 1889 fanden in der jerusalemer *Lemel Schule* Schüleraufführungen statt, die zwar keinen künstlerisch hochwertigen Standard hatten, waren sie doch hauptsächlich für Familien und Mitschüler gespielt, dennoch wird ihnen ein Einfluss auf das frühe hebräische Theater zugeschrieben.<sup>73</sup>

Zwischen 1904 und 1914 etablierten sich in Yaffo die *Chovevei Habama Haivrit* (dt. *Liebhaber der Hebräischen Bühne*), eine Amateurgruppe, die auch einige ausgebildete Schauspieler in der Truppe hatte. Bis zum Beginn des

<sup>72</sup> Avigail, Shosh: *Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater, 1948 to Present*. In: Ben-Zvi, Linda (Hrsg.): *Theater in Israel*. Ann Arbor, University of Michigan, 1996. S.27.

<sup>73</sup> Vgl. Rokem, Freddie: *Hebrew Theater from 1889 to 1948*. In: Ben-Zvi, Linda: *Theater in Israel*. Ann Arbor, University of Michigan, 1996. S.54.

Ersten Weltkrieges waren ihre Theateraufführungen gut und gerne besucht und von Zeitungen genau beschrieben.

1917 entstand in Moskau die *Habima* (von Habama: *die Bühne*) als Studiobühne des berühmten Moskauer Künstlertheaters, dessen Leiter *Konstantin Stanislawsky* war.

Die junge Gruppe, die aus jüdischen Amateuren und professionellen Theaterleuten bestand, hatte sich als Ziel den Aufbau eines künstlerisch hochwertigen exklusiv Hebräischen Theaters gesetzt. Unter den Gründern der *Habima* waren Nachum Zemach, Menachem Gnessin, der vorher in Yaffo gespielt hatte, und die berühmte Hanna Rovina, später eine der wichtigsten Schauspielerinnen des frühen israelischen Theaters. Viele von ihnen hatten sich auf der Suche nach den zionistischen Ideen aus ihrem alten Familiengefüge entfernt, und die *Habima* wurde eine neue, nicht nur ideologische Heimat. In einer jahrelangen Trainingszeit wurde das Ensemble unter anderem von Stanislawsky selbst unterrichtet (zwischen 1920 und 1921). Stanislawskys Einfluss auf die *Habima* war ein nicht zu unterschätzender, auf künstlerischer wie auf ideologischer Ebene. Er war ein wichtiger Motor für die jungen jüdischen Künstler auf der Suche nach einer spezifischen Bühnensprache, die seiner Meinung nach aus ihrer eigenen Kultur und der besonderen ethnischen Identität entstehen musste.<sup>74</sup>

Der erste künstlerische Direktor der *Habima* in Moskau war Eugen Wachtangov, dem es gelang, mit dem Ensemble alte naturalistische russische Theaterformen durch einen neuen Expressionismus zu ersetzen. 1922 führte die *Habima* unter Wachtangovs Regie An-skis *Dibbuk* auf. Die hebräische Übersetzung stammte von Israels Nationaldichter *Chaim Nachman Bialik* und war extra für das Ensemble geschrieben worden. Die Inszenierung wurde ein Riesenerfolg und brachte die internationale Anerkennung der *Habima*. Bis heute ist der *Dibbuk* eines der signifikantesten jüdischen Stücke, das viele Male wiederaufgeführt wurde. So zeigte etwa das Israel Festival im Jahr 2008 mehrere *Dibbuk* - Versionen.

---

<sup>74</sup> Vgl. Rokem, Freddie: *Hebrew Theater from 1889 to 1948*. In: Ben-Zvi, Linda: *Theater in Israel*. Ann Arbor, University of Michigan, 1996. S.64.

1926 sah sich das *Habima* Ensemble gezwungen die Sowjetunion unter Stalins Regime zu verlassen und begann eine mehrjährige Tournee durch Europa und Amerika. In den Jahren 1926 und 1928 gab es auch erfolgreiche Gastspiele der *Habima* in Wien. 1928 reiste die Truppe nach Palästina, wo sie sich etwa eineinhalb Jahre lang aufhielt, bevor sie wieder durch Europa tourte.<sup>75</sup> Ab 1931 (Wolfgang Beck gibt 1932 an) ließ sich die *Habima* ganz in Palästina nieder und wurde schließlich zum israelischen Nationaltheater. Auch nach Wien kam die *Habima* noch einmal, aber

„...einer der letzten Gastauftritte war schon von der Angst vor den Nazis geprägt: Anlässlich einer Europa-Tournee wollte Habima im Februar 1938 in Wien auftreten. Wie schon 1926 und 1928 wollte das hebräische Ensemble an einem großen Wiener Theater spielen, wurde jedoch überall abgewiesen und mußte mit den kleinen Jüdischen Künstlerspielen vorlieb nehmen. Nach einigen Vorstellungen brach Habima ihr Gastspiel verfrüht ab und verließ Ende Februar 1938 Wien.“<sup>76</sup>

Moshe Halevi, ein früheres Mitglied der *Habima* in Moskau, gründete 1925 das *Ohel (Zelt)* Theater. Es verstand sich als Arbeitertheater und suchte in seiner Thematik unter anderem biblische Geschichten mit zionistischen Anliegen zu verbinden. Biblische Themen bekamen auf den israelischen Bühnen einen wichtigen Stellenwert, nicht zuletzt weil

"...by turning to the biblical themes in theater, it was also possible to reinforce the Zionist historiosophic view of Jewish history, which tried to build a bridge of continuity between the ancient past and the Utopia that was projected onto the immediate present as a need to act, to build, and to transform the marginal Jew into a Jewish protagonist."<sup>77</sup>

75 Vgl. Beck, Wolfgang: *Habima*. In: Brauneck, Manfred, Schneilin, Gerard (Hg.): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 2001. S.428.

76 Dallinger, Brigitte: *Jüdisches Theater in Wien von 1880 bis 1938*. In: Segal, Milli, Ungar-Klein Brigitte: *10 Jahre jiddisches Theater in Wien*. Jüdisches Institut für Erwachsenenbildung, Wien, 2004. S.11.

77 Rokem, Freddie: S.70.

Erste in Hebräisch geschriebene Originalstücke der Zeit vor der Staatsgründung hatten vor allem das Leben der jüdischen Pioniere, ihre Entwurzelung und die harte Konfrontation mit dem neuen Land zum Inhalt. Beide Staatstheater, sowohl die *Habima* als auch das *Ohel*, hatten in den 1940er Jahren große finanzielle Schwierigkeiten, obwohl sie erstaunliche Mengen an Karten verkaufen konnten.

Im *Ohel* führte immer noch fast ausschließlich Moshe Halevi Regie, und auch in der *Habima* hatte sich, vor allem was die Darsteller und ihren Schauspielstil betraf, eine Weile nichts Neues getan.

1944 gründete Yosef Milo das *Cameri* Theater. Von Anfang an wurde dort eine jüngere Generation von Schauspielern engagiert, die im Land geboren waren und deshalb - im Gegensatz zu den *Habima* Schauspielern - ein völlig akzentfreies Hebräisch sprachen. Sie repräsentierten ein neues israelisches Genre ohne den russischen Pathos und Manierismus der beiden anderen Theater. Die wichtigste Schauspielerin des *Cameri* wurde Hanna Marron, und bald war kaum mehr Raum für andere Stars neben *Habimas* Hanna Rovina und *Cameris* Hanna Marron. 1948 spielte Hanna Maron eine der Hauptrollen in Moshe Shamirs *Hu Halach Basadot* (dt. *Er ging in den Feldern*).

"She appeared wearing shorts in that play and was greeted with applause. If Rovina had appeared in shorts, the audience would probably have fainted."<sup>78</sup>

*Hu Halach Basadot* in der Regie von Yosef Milo hatte seine Premiere im *Cameri* kurz nach der Unabhängigkeitserklärung Israels, Ende Mai 1948. Vor dem Hintergrund des Krieges präsentierte zum ersten Mal ein von einem *Sabra*<sup>79</sup> geschriebenes Stück den Zuschauern ihre eigene Realität ohne romantische Verzerrung.

"The sweeping success of this production was primarily due to the way it evoked Israel's political and social reality. The production also marked the

---

<sup>78</sup> Shaked, Gershon: *Actors as Reflections of Their Generation: Cultural Interactions between Israeli Actors, Playwrights, Directors, and Theaters*. In: Ben-Zvi, Linda : *Theater in Israel*. S.92.

<sup>79</sup> Im Land geborener Israeli

historical and thematic shift between Palestinian Jewish theatre and Israeli theatre. For the first time a *sabra* (native Israeli) wrote about *sabras* in an idiomatic and contemporary Hebrew."<sup>80</sup>

Kurz nach Ende des Unabhängigkeitskrieges folgte die *Habima* Produktion von Igal Mossinsohns *Bearvot Hanegev* (dt. *In den Negevebenen*). Halb dokumentarisch thematisierte das Stück Ereignisse des Krieges und brachte Soldaten dazu, vor dem Theater gegen die ihrer Meinung nach falsche Interpretation der Kriegsgeschehnisse auf der Bühne zu demonstrieren. Beide Stücke ebneten den Weg für die Theaterthematik der nächsten zehn Jahre: Die Auseinandersetzung mit Fragen der zionistischen Vision des Kollektives vor der harten illusionslosen Realität einerseits, und die Begegnungen der jungen, im Land geborenen Israelis mit Überlebenden des Holocaust andererseits. Stücke wie Leah Goldbergs *Baalat Haarmon* (dt. *Die Schlossbesitzerin*) aus dem Jahr 1955 vermieden eine direkte Auseinandersetzung mit der Shoah. Sie veranschaulichten aber die oben genannte enge Verknüpfung des Theaters mit der sozialen und politischen Realität und gaben der israelischen Gesellschaft durch künstlerisches Material eine Möglichkeit, sich mit der eigenen Wirklichkeit auseinanderzusetzen.

Diese Art der realistischeren Theatervorführungen diente im ganzen Land auch als pädagogisches Mittel. Neueinwanderer wurden durch das Theater unter anderem mit gesprochenem "neuem" Hebräisch, das viele aus ihrer alten Heimat nur im religiösen Kontext gelernt hatten, vertraut gemacht.

Alle drei staatlichen Theater aus Tel Aviv, das bis heute die kulturelle Hauptmetropole Israels geblieben ist, gaben bald Vorstellungen in vielen Teilen des Landes. Die staatliche Initiative *Omanut La Am* (dt. *Kunst für das Volk*) unterstützte seit den 1950er Jahren Theater in allen weniger zentralen Regionen Israels. Eine eigene Abteilung des Ministeriums für Unterricht und Kunst, *Telem*, organisierte Theatervorstellungen für Neueinwanderer in den Entwicklungsstädten. Auf diese Weise sollte neben der Erreichbarkeit der Kultur für alle Bevölkerungsschichten auch ein wichtiger Beitrag zur Integration

---

<sup>80</sup> Levy, Shimon: *Theatre in Israel: A Culmination of Foreign and Native Influences*. In: [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article\\_display.aspx?articleID=2652](http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=2652), Stand: 22.5.2010.

der ethnisch so verschiedenen Immigrantengruppen geleistet werden. Die Assimilierung war in dieser Zeit noch ein wichtiges sozialpolitisches Anliegen. (Erst Jahre später wurde eben dieses Thema von Theatermachern wie etwa Nola Chilton, aufgegriffen und auf der Bühne behandelt).

In einer Zeit ohne Fernsehen waren es daher oft Schauspieler und Schauspielerinnen wie Hanna Morron und Yosef Yadin, die für Neueinwanderer ein typisches israelisches Vorbild darstellten. Theater wurde zu einer kulturellen Hauptattraktion des Landes.

Anfang der 1960er Jahre verließ Yosef Milo das *Cameri* und gründete das bis heute existierende Stadttheater in Haifa. Es war das erste staatliche Theater ausserhalb Tel Avivs und hatte neben seiner Hauptbühne eine kleinere Nebenbühne in Vadi Salib, einem arabischen Bezirk Haifas. Schon bald spielten in Haifa regelmäßig arabische Schauspieler im Ensemble, was in den anderen großen Theatern noch undenkbar war.

Erst in den 1960er Jahren erlaubten sich israelische Theatermacher, auch über die eigenen Grenzen hinaus nach neuen künstlerischen Modellen zu suchen. Kunst aus dem Ausland fand Anklang und Interesse, eine gewisse Distanz zu den eigenen Themen im Land hatte sich eingestellt. Für viele Israelis war das Ausland damals ein schwer erreichbarer Traum, Flüge waren teuer, und die feindliche Präsenz der arabischen Länder rund um die eigenen Grenzen schien beklemmend.

Stücke von Brecht, Pinter, Beckett und anderen importierten Dramatikern brachten neue Strukturen und Formen auf Israels Bühnen.

"Imported drama, which always has a somewhat alienating effect, enabled Israelis to reflect on their own image and achieve some distance from the socio-artistic mirror of original Hebrew theatre."<sup>81</sup>

Sie beeinflussten aber auch den Stil der Dramatiker und Künstler im Land. Symbolismus und das Absurde fanden Einzug in das israelische Theater.

---

81 Levy, Shimon: *Theatre in Israel: A Culmination of Foreign and Native Influences*. In: [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article\\_display.aspx?articleID=2652](http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=2652), Stand: 22.5.2010.

Die Werke *Nissim Allonis* etwa, der zweifellos einer der bedeutendsten Dramatiker des Landes war, brachen mit alten realistischen Mitteln und verwendeten romantische Symbole. Viele seiner Stücke, wie z.B. *Ha Nesicha Haamerikait* (dt. *Die amerikanische Prinzessin*) betrachteten die Geschehnisse in Israel aus einem abgehobenen ironischen Blickwinkel:

"Small Country in Africa, on its way to independence. Very fanatic. Lots of folklore."<sup>82</sup>

Alloni wurde auch zentrale Figur eines kleinen Avant-Garde Theaters *Teatron ha Onot* (dt: Theater der Jahreszeiten), das in dieser Zeit neben anderen kleinen Bühnen entstand. In ihrer Suche nach neuen Ausdrucksformen beeinflussten sie auch die etablierten Bühnen. Viele wichtige ausländische Dramatiker wurden ins Hebräische übersetzt, und in verschiedenen Versionen auf den Bühnen präsentiert.

Der Krieg 1967 war für die Bevölkerung Israels und auch für die Theaterszenen ein Wendepunkt. Vieles veränderte sich. Das Fernsehen brachte die lang ersehnte Verbindung des israelischen „Ghettos“ mit der Aussenwelt.

Nach der Euphorie zu Kriegsende wurde offensichtlich, dass es an der Zeit war, die innenpolitischen Themen des Landes zu behandeln. In satirisch kritischer und naturalistischer Form, die an die 50er Jahre erinnerte, wurden soziale Fragen aufgegriffen und der Status quo der Gesellschaft hinterfragt.

In vielen Werken seiner Zeit voraus wagte der Dramatiker *Hanoch Levin* bereits in der Nachkriegszeit einen satirisch kritischen Angriff auf die Regierungspolitik und ihre Kriege. In einem kleinen Studententheater Tel Avivs führte er *At, Ani We Ha Milchama Habaa* (dt. *Du, Ich und der nächste Krieg*) auf. Zwei Jahre später hatte sein Stück *Malkat Ha Ambatia* ( dt. *Die Königin der Badewanne*) ausgerechnet im staatlichen *Cameri Theater* Premiere und verursachte einen öffentlichen Skandal.

Levin führte beim Großteil seiner Werke selbst Regie und brachte das Publikum immer wieder dazu, sich in zwei Fronten zu teilen: Während die

---

<sup>82</sup> Aloni, Nissim: *The American Princess*. Zitiert von: Avigal, Shosh: *Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater, 1948 to Present*. In: Ben-Zvi, Linda (Hrsg.): *Theater in Israel*. Ann Arbor, University of Michigan, 1996.S.31.



konservativeren Zuschauer von der Obszönität seiner Stücke geschockt waren, schienen ihn die Kritiker zu lieben. Seine Stücke sind bitterböse Satiren auf die Schwächen der israelische Gesellschaft und ihre bourgeoisen Normen. Bis zu seinem Tod 1999 schrieb er über 50 Dramen und "...continued to act as the conscience of the society."<sup>83</sup>

Einige Jahre später, nach dem Yom Kippur Krieg 1973, wurde die Haltung Levins bereits von einem weitaus größeren Teil des Publikums geteilt. Das alte gesellschaftliche Wertsystem passte nicht mehr, Unsicherheiten und Sorgen lösten Gefühle einer gewissen Sicherheit ab. Der Wunsch nach Frieden wurde lauter. Das Vertrauen in die Politiker war zerbrochen, die Regierung Golda Meir trat zurück, und 1977 begann die Periode der konservativen Likud-Regierung unter Menachem Begin, die bis 1992 anhalten sollte.

Seit 1971 hatte auch Jerusalem ein quasi öffentliches Theater, das *Teatron Ha Chan*, gegründet von einem britischen Regisseur, Michael Alfreds. Es versuchte, einen Mittelweg zwischen Repertoire und Fringe zu finden.

Das Stadttheater in Haifa begann sich in dieser Zeit unter *Oded Kottler* und *Nola Chilton* mit den sozialen Themen der Innenpolitik auseinanderzusetzen. Aussenseiter der Gesellschaft wie Araber, orientalische Juden oder Neu-einwanderer aus den Entwicklungstädten bekamen erstmals eine Stimme auf der Bühne. Diesmal waren sich sowohl Kritiker als auch der konservativere Teil der Zuschauer einig: Solche Art Dokudrama wurde als ästhetisch minderwertig abgetan.<sup>84</sup>

Die künstlerische Leitung des Haifa Stadttheaters entschied sich schließlich, zurück nach Tel Aviv zu gehen, und setzte ihre Theaterarbeit in einer alten Schule in Neve Tzedek fort. Nola Cilton und Oded Kotler waren beide wichtige Lehrer für David Maayan, den Gründer des Theaters in Shlomi, der auch in einigen Projekten in Neve Tzedek mitwirkte.<sup>85</sup>

---

83 Ben-Zvi, Linda: *From the Dybbuk to Best Friends: A Short Look at Israeli Theatre*. In: [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article\\_display.aspx?articleID=1657](http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=1657), Stand: 22.Mai 2010.

84 Vgl. Avigal, Sosh: *Patterns and Trends in Israeli Drama And Theater*. In: Ben-Zvi, S.35.

85 Wie etwa in *Adam Ben Kelev* (deutsch: *Adam Hundesohn*)

"Their artistic approach definitely pushed the Israeli theater scene an important step forward."<sup>86</sup>

Auch andere Theater begannen, sich mit sozialpolitischen Fragen auseinanderzusetzen, ebenso neue Dramatiker wie etwa *Joshua Sobol*, der in seinen Stücken Themen wie den jüdisch-arabischen Konflikt und den Umgang mit dem Holocaust aufgriff.

Im Jahr 1980 entstand auf eine Initiative Oded Kottlers das *Acco Festival* für Alternatives Theater, ein bis heute jährlich stattfindendes Fringe Festival, das innovativem Theater und kleineren Gruppen eine Plattform gibt und einen Performance-Wettbewerb beinhaltet. Die Stadt Akko (oder Acco), im Norden Israels am Meer gelegen, bietet außerdem einen besonders passenden Hintergrund für ein Festival dieser Art: Die Altstadt ist fast ausschließlich von moslemischen Arabern bewohnt. Inmitten von Bazar, Moschee und lokalen Humusständen findet hier alljährlich das Neueste der israelischen Theaterszene statt. Einige der wichtigsten Theaterproduktionen der letzten 30 Jahre machten ihren Anfang in Akko. Für viele ist es darüber hinaus auch eine Art politischer Seismograph:

"...the Festival is a precise thermometer for measuring heat and pressure in Israeli society – often more accurate than the politicians."<sup>87</sup>

Hier in Akko, das den Umgang mit alternativem Theater schon ein wenig "gewohnt" war, gründete David Maayan gemeinsam mit einer Gruppe von Schauspielern 1984 das bis heute aktive *Acco Theater Center*.

Der Libanonkrieg war der erste israelische Krieg, den ein Großteil der Bevölkerung de facto ablehnte, der nationale Konsens war gebrochen. Innerhalb der Gesellschaft bildeten sich Kluften zwischen dem nationalen rechten Lager und dem linken, das sich "Friedenslager" nannte. Das Theater reagierte schnell und brachte Proteststücke wie etwa Levins *Ha Patriot* (dt.

<sup>86</sup> David Maayan, in einem Gespräch, 2.12.2009.

<sup>87</sup> Levy, Shimon: *The Development of Israeli Theatre - a brief overview*. In: [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article\\_display.aspx?articleID=199](http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=199), Stand: 30.5.2010

*Der Patriot*) in Neve Tzedek, das ähnlich kontroverse Publikumsreaktionen hervorrief wie seine ersten Stücke.

Im Stadttheater Haifa, inzwischen unter der Leitung von Joshua Sobol und Gedaliah Besser, wurden weiterhin sozialpolitische Themen inszeniert.

Der jüdisch-arabische Konflikt wurde dort genauso behandelt wie die Spannungen zwischen Religiösen und Nichtreligiösen im Land. Arabische Schauspieler waren fixe Ensemblemitglieder, für viele Stücke gab es hebräische und arabische Versionen. Auch sensiblere Themen wie der Holocaust waren hier regelmäßige Inhalte, etwa in Sobols *Ghetto*. Wie auch *Weiningers Nacht* und *The Palastinian Woman* wurden Sobols Dramen im Ausland durchaus anders interpretiert als im Inland. Vor allem für den rechten Flügel wurde er mehr und mehr zu einem negativen politischen Symbol.

1988 präsentierte das Habima anlässlich der Feier zum 40jährigen Bestehen des Staates Joshua Sobols *Jerusalem Syndrom*,

„...an apocalyptic, video-clip style aggressive play containing severe warnings regarding Israel's future if the right wing government of that time would not change its politics.“<sup>88</sup>

Aggressive rechte Demonstranten ließen das Publikum nicht einmal in das Theater eintreten, Sobol wurde als "Antisemit" bezeichnet und die Vorstellung musste abgesagt werden.

Joshua Sobol und Gedalia Besser traten daraufhin aus ihren Positionen als Leiter des Stadttheaters Haifa zurück. Für viele Israelis endete mit der "Ära Sobol-Besser" die Periode der involvierten Protesthaltung der israelischen Theaterszene.

Die Jahre danach sind von einer Orientierung in eine ganz andere Richtung geprägt: Einerseits die Tendenz in Richtung technischer Perfektionismus, was den Standard der israelischen Bühnen gezwungenermaßen anhob, andererseits aber die Wandlung des Theaters in Richtung Produktionswert.

---

<sup>88</sup> Levy, Shimon: *The Development of Israeli Theatre*. In: [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article\\_display.aspx?articleID=199](http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=199), Stand: 30.5.2010

Relativ kurz nach dem *Jerusalem Syndrom* folgten in der *Habima* bereits glitzernde Musicals und Unterhaltungsstücke, Kritiker und Publikum erfeuten sich gleichermaßen an technisch perfekten Aufführungen wie *Les Miserables* im Cameri 1988. Es wurde ein solcher Kassenerfolg, dass sich in den darauffolgenden Jahren alle großen Theater Israels bemühten, ähnliche Spektakel im Repertoire zu haben.<sup>89</sup>

Besonders in der Zeit der *Intifada* suchte das Publikum eher die eskapistische Theaterwelt als den kritischen Umgang mit der Realität.

Erstmals in der israelischen Theatergeschichte wurden in den späten 80er Jahren auch „normale“ Probleme des Einzelnen auf der Bühne thematisiert, Geschichten von Individuen, die ihren ganz persönlichen Lebensweg suchten - und zwar ohne den Kontext des Kollektivs. Diesen Schritt in der Thematik von der Gesellschaft zum Einzelschicksal hat nicht zuletzt Hanoach Levin als einer der ersten gewagt und in die israelische Dramatik eingebracht.

## 4.2 Neuere Entwicklungen der israelischen Theaterszene

Erst in den 90er Jahren wurde die *Intifada* in der darstellenden Kunst thematisiert.

1990 gewann Ilan Hatzors Stück *Reulim* (dt. *Maskierte*), das die *Intifada* zum Thema hat, den ersten Preis des Akko Festivals. Das Stück verstand es, auch das konservativere "Abonnementpublikum" anzusprechen, das offensichtlich wieder bereiter war, Neues aufzunehmen, und blieb zwei Jahre lang im Repertoire des *Cameri* in Tel Aviv.

1991 wurde das russische *Gesher*-Theater in Tel Aviv gegründet, das seine Wurzeln, wie einst die *Habima*, in Moskau hatte. Das Wort *Gesher* bedeutet Brücke: als solche verstand sich das Theater in seiner Rolle der Verbindung zwischen Russen und Israelis, zwischen Neueinwanderern und Alteingesessenen. Die meisten der russischen Schauspieler sprachen entweder

---

<sup>89</sup> Vgl. Weitz, Shosh: *The State of the Arts: Israeli Theatre*. In: [http://www.mfa.gov.il/mfa/mfaarchive/1990\\_1999/1998/11/israeli%20theatre%201995-1998](http://www.mfa.gov.il/mfa/mfaarchive/1990_1999/1998/11/israeli%20theatre%201995-1998), Stand: 30.5.2010

schlecht oder kaum Hebräisch, und mussten anfangs ihre hebräischen Texte rein phonetisch auswendig lernen. In der israelischen Theatergeschichte war das eine Art von Déjà-vue: Wie im Habima 60 Jahre zuvor war hier wieder eine Gruppe von engagierten Künstlern mit starkem russischen Akzent auf der Bühne zu sehen. Staatlich subventioniert avancierte das *Gesher*-Theater aber rasch zu einem qualitativ hochwertigen Theater in Tel Aviv, das bis heute mehrere Auszeichnungen erhalten hat.

Das Akko Festival 1990 und 1991 brachte einige Themen auf die Bühne, die jahrelang kaum behandelt worden waren. Ein arabischer Schauspieler des *Akko Theater Zentrums*, Haled Abu Ali, der bis heute am Theater tätig ist, behandelte in einer Soloperformance das Dilemma seiner Identität: Als palästinensischer Israeli sei er weder Israeli noch Palästinenser und werde von beiden Seiten verachtet.

Das Akko Theater unter David Maayans Regie produzierte auch die wichtigste Performance des Akko Festivals im Herbst 1991, *Arbeit macht frei vom Totland Europa*. Die mehrere Stunden dauernde Performance schaffte es, die „großen“ Themen der israelischen Gesellschaft - den Holocaust, den Konflikt zwischen Juden und Arabern, die ethnischen Probleme und die Spannungen zwischen Religiösen und Säkularen von einem schonungslos persönlichen Standpunkt aus zu behandeln, und brachte eine neue, eigene Theatersprache hervor. *Arbeit macht frei* gewann den ersten Preis des Akko Festivals und tourte danach jahrelang in Europa, wo es ebenfalls mit mehreren Preisen ausgezeichnet wurde.

1992 brachte für Israel den politischen Wechsel von *Likud* zur Regierung von *Yitchak Rabin*, der der Arbeiterpartei *Avoda* angehörte und den Weg in Richtung Friedensprozess begann.

Das Akko Festival dieses Jahres zeigte viele Stücke zum Thema jüdisch-palästinensische Koexistenz; eines davon (*The Coexistenz Bus*) war eine Zusammenarbeit des Regisseurs Pablo Salzman – dem heutigen künstlerischen Leiter des Shlomi Centers – mit dem *Akko Theater Center*.

Palästinensische und jüdische Schauspieler nahmen an dem Theaterprojekt teil, das einen eigenen Preis erhielt.

In den nächsten Jahren sah es so aus, als hätte die Wirklichkeit das Theater übertrumpft. Nach dem Oslo Vertrag 1993 schienen die meisten Stücke weniger relevant.

Wieder ein Einschnitt in der israelischen Gesellschaft zeigte sich im Jahr 1995 nach der Ermordung Rabins. Die Öffentlichkeit war geschockt, die politische Linke und mit ihr auch die Kunstszene wie gelähmt.

Shosh Weitz beschreibt die Situation der israelischen Theater seit den 90er Jahren in einem konstanten Dilemma: Einerseits müsse man das bereits existierende Publikum zufriedenzustellen, andererseits neue, möglichst jüngere Theaterbesucher anlocken.<sup>90</sup> Zwei so verschiedene Zielgruppen anzusprechen scheint auf den ersten Blick ein schwieriges Unterfangen. Ein Stück, dem es aber ganz offensichtlich gelang, war Hillel Mittelpunkts *Gorodish*, das die Schwierigkeiten eines Helden von 1967 im Yom Kippurkrieg zum Inhalt hatte. Während die Generation des Abonnementpublikums in dem Stück eine Art nostalgischen Rückblick in die Vergangenheit sah, identifizierte sich das jüngere Publikum mit den Bildern, die an die eigene Armeezeit erinnerten. Diesem Trend zum Kompromiss fühlen sich die meisten Theater Israels verpflichtet, denn wie in vielen westlichen Ländern ist ein Großteil der Zuschauer Besitzer eines Abonnements. Um in Zeiten von Computertechnik, Nachrichtenfülle und Handykommunikation auch das jüngere Publikum anzusprechen, muß die theatrale Technik modern, bunt und glitzernd werden. In den letzten Jahren entstehen daher oft Bühnenwerke, die sich mit klassischen oder auch durchaus sozialkritischen Themen auseinandersetzen, das aber eben auf eine moderne, technisch ausgefeilte Art und Weise. Shimon Levi, Professor an der Universität Tel Aviv, meint dazu:

---

<sup>90</sup> Vgl. Weitz, Shosh: *The state of the Arts: Israeli Theatre*. In: [http://www.mfa.gov.il/mfa/mfaarchive/1990\\_1999/1998/11/israeli%20theatre%201995-1998](http://www.mfa.gov.il/mfa/mfaarchive/1990_1999/1998/11/israeli%20theatre%201995-1998), 30.5.2010

„Natürlich hat das Theater noch eine kritische Stimme, aber um die Zuschauer nicht zu verschrecken wird sie glänzend und nett verpackt. Die Brocken sollen nicht zu groß zum Schlucken sein. Das kann man sich nicht leisten.“<sup>91</sup>

Laut Avishai Milstein, dem Chefdramaturgen des *Beit Lessin* Theaters in Tel Aviv, bekommen israelische Theater im Schnitt bis zu 30 Prozent weniger Subventionen als vergleichbare Institutionen in Deutschland.<sup>92</sup> Unter anderem deshalb ist es, wie oben erwähnt, üblich, dass alle großen Theater, hauptsächlich aus Tel Aviv kommend, praktisch jedes Stück auch in kleineren Städten und ländlichen Regionen aufführen.

So ist das israelische Theater tatsächlich auch ein Wandertheater. Naama Shapira, Schauspielerin im *Beit Lessin*, erklärte dazu:

„Es gibt Monate, in denen ich meine Kinder kaum zu Gesicht bekomme. Manchmal haben wir 28 Vorstellungen in einem Monat. Wir fahren um 17 Uhr mit dem Bus los und sind um zwei Uhr früh wieder da.“<sup>93</sup>

Nicht nur der Aufwand der Schauspieler ist groß, sondern auch der der ganzen Produktion. Jedes Bühnenbild und die gesamte Technik muss für solche Gastspielfahrten jeden Abend auf einen Lastwagen gepackt werden. Um sich den Situationen auf anderen Bühnen, in Gemeindezentren etc. anzupassen, kommt es oft vor, dass Stücke drastisch gekürzt werden müssen. Joshua Sobol verwendet für die großen Bühnen wie *Habima* und *Cameri* in diesem Zusammenhang die Metapher eines Magneten:

„Um auch alle kleinen Teile ganz unten am Boden erreichen zu können, muss sich der Magnet immer weiter nach unten begeben – der Standard muss sinken.“<sup>94</sup>

---

91 Aus einem telefonischen Interview vom 29.4.2010, private Aufzeichnung

92 Milstein, Avishai: *Das Nationale Lagerfeuer*. In:

[http://www.theaterheidelberg.de/servlet/PB/menu/1343142\\_11/index.html](http://www.theaterheidelberg.de/servlet/PB/menu/1343142_11/index.html), Stand: 22.5.2010.

93 Aus einem Interview mit Naama Shapira in *Zichron Jaakov*, Israel, 10.5.2009, private Abschrift.

94 Joshua Sobol in einem Interview in Wien, 11.5.2010, private Aufzeichnung

Was sinkt ist weder der technische Standard, noch der ästhetische; israelische Theaterproduktionen sind in diesen beiden Punkten sehr hochrangig. Gemeint ist vielmehr der Anspruch an den Zuschauer. Das (Repertoire)Theater kann also nur beschränkt neue Experimente wagen, denn die Angst Publikum zu verlieren ist zu groß.

Vielleicht haben die Tanztheaterschaffenden Israels da noch etwas mehr Spielraum. Es gibt viele professionelle Tanztheatertruppen in Israel. Die bekanntesten unter ihnen sind wahrscheinlich die *Batsheva Dance Company* und die *Kibbuz Dance Company*. In ihren Stücken lassen sich immer wieder politische Zusammenhänge erkennen. Im Jahr 2005 etwa verwendete der Choreograph der *Kibbuz Dance Company*, Rami Beer, Stühle als Requisiten für seine Tänzer. So konnten sie sich unter anderem in insektenartigen Wesen verwandeln, die, wie Christian Gampert in einem Artikel schrieb, die politische Situation Israels immer wieder durchscheinen ließen:

„...die Insekten sind schutzbedürftige, neugierige, zerbrechliche Tiere, die bei Angriffen aber wild zustechen können.“<sup>95</sup>

Um nach neuen theatralen Mitteln zu forschen und die politische Lage des Landes kritischer als der Durchschnitt der Repertoiretheater zu behandeln, kommt der alternativen Theaterszene Israels wahrscheinlich umso mehr Bedeutung zu. Neben den großen Bühnen gibt es eine ganze Reihe von Fringegruppen. Manche von ihnen, wie die bekannte Gruppe *Itim*, unter der Leitung von Rina Yerushalmi, konnten sich längst einen Platz in den großen Theatern „erspielen“, ihre bildlich ästhetische Bühnensprache liegt praktisch wohl irgendwo zwischen dem Fringe und dem Repertoiretheater. In diesem Jahr (2010) zeigt das *Cameri Theater* unter anderem eine neue Produktion des Ensemble *Itim* mit dem Namen *Herzl*.

Auch weitere Gruppen wie etwa das *Acco Theater Zentrum*, das sich unter anderem für einen konstanten Austausch zwischen arabischer und jüdischer

---

95 Gampert, Christian: *Aufbruch ins Private*. In: <http://www.freitag.de/kultur/0503-tanz-theater-israel>, Stand: 12.5.2010



Kultur einsetzt, haben längst ihre eigene zeitgenössische Bühnen-und Performancesprache entwickelt.

Die Gruppe A.R.M.A.<sup>96</sup>, die im Künstlerdorf EinHod situiert ist, verbindet verschiedene Elemente wie Straßentheater, Pantomime, Akrobatik und Clownerie zu Performances, die immer wieder auch politisch relevante Themen behandeln.

Eine Reihe von Festivals wie das in Acco, jedes Jahr im Herbst, oder andere Fringefestivals wie jenes im *Tmunah Theater* Tel Aviv und *Act 2* in Haifa, geben alternativen Theatergruppen und jungen Experimentalkünstlern Gelegenheiten ihre Werke zu präsentieren.

Wie auch in anderen Ländern entsprechen die budgetären Möglichkeiten der alternativen Theaterszene in Israel allerdings nur einem Bruchteil der Mittel der Repertoiretheater, die, wie oben bereits erwähnt, ohnehin relativ niedrig sind. Fringetheater werden um vieles weniger unterstützt und das gilt nicht nur für Gruppen in der Peripherie. In einem Interview mit Jane Seybel sagte der technische Leiter des *Shlomi Centers*, Claudio Adelberg, im Jahr 2002 scherzend, aber präzise:

" In der Landschaft des Staatsbudgets liegt das Theater eben in der Peripherie."<sup>97</sup>

Trotzdem sind es immer wieder die experimentierfreudigeren Künstler und Künstlergruppen der alternativen Szene, die die Theaterszene besonders bereichern und ihrer Zeit manchmal voraus sind. Viele von ihnen müssen ein zweites finanzielles Standbein haben, um als Theaterkünstler überleben zu können. Auch das ist in vielen europäischen Ländern ähnlich, alternatives Theater hat eben einen ganz anderen Anspruch und richtet sich meist nur an einen kleinen Teil des Publikums. Dennoch scheint in Israel eine Zielgruppe mit genau diesem Interesse zu existieren. Laut einer UNESCO Statistik ist die Anzahl der Theaterbesucher in Israel immer noch höher als in anderen Ländern. Selbst wenn in diesen Zahlen auch Abonnements und Betriebs-

96 A.R.M.A. steht für die Anfangsbuchstaben der hebräischen Worte für Erde, Wind, Wasser und Feuer

97 In: Seybel, Jane: *Innovative Art and Culture Institutions in the Israeli Periphery* - Case Study: The Western Galilee University of Haifa, April 2003

theateraufführungen enthalten sind, bleiben immer noch einige, die bereit sind, neues Theater zu sehen.

Vielleicht ist die Funktion des Theaters als Spiegel der Gesellschaft in einem so konfliktreichen Land wie Israel ja noch bedeutender als an manchen anderen Orten der Erde. Für manche dieser Konflikte scheinen jedenfalls gerade Künstler die einzigen, die sich noch auf der Brücke zwischen den beiden Parteien bewegen können und wollen. Pablo Saltzman, der jetzige Leiter des *Shlomi Centers* sagte in diesem Zusammenhang:

„Zu uns kommen die Außenseiter. Wir sind die andere Seite der Münze, und es ist gut, dass es zwei Seiten gibt.“<sup>98</sup>

## 5 Kulturgewächshäuser entlang der blauen Linie

“The United Nations in June 2000 was called upon to decide the border between Lebanon and Israel, in order to determine whether Israel had fully withdrawn from Lebanon in compliance with Security Council Resolution 425. This line came to be called the Blue Line.“<sup>99</sup>

### 5.1 Politische Voraussetzungen

Im Mai des Jahres 2000 zog sich die israelische Armee gemäß der UN Resolution 425 aus der "Sicherheitszone", dem Grenzgebiet zwischen dem nördlichen Israel und dem Südlibanon, zurück. Aufgrund der zahlreichen militärischen Auseinandersetzungen, zu denen es an dieser Grenzlinie viele Jahre lang kam (und teilweise immer noch kommt)<sup>100</sup>, wird sie von israelischer Seite *Kaf Haimut* (dt. *Konfrontationslinie*) genannt.

98 Gawisch, Lilach: *Grenzüberschreiter*. In: <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?ArticleId=6271&Subj=1&Area=1>, Stand: 24.01.2010, Übersetzung der Verfasserin

99 Aus: [http://en.wikipedia.org/wiki/Borders\\_of\\_Israel#The\\_Blue\\_Line](http://en.wikipedia.org/wiki/Borders_of_Israel#The_Blue_Line), Abrufdatum: 12.5.2010.

100 Im Jahr 2006 kam es zum 2. Libanonkrieg

Bereits einige Jahre zuvor hatte die israelische Regierung begonnen, verschiedene Unterstützungsmaßnahmen für die direkt an der Grenze liegenden Gemeinden zu planen. Auf diese Weise sollten die Einwohner jener Gemeinden unterstützt und nicht zuletzt einem Abwandern aus den grenznahen Siedlungen entgegengewirkt werden.

Geplant wurden neben dem Bau von individuellen Luftschutzräumen verkehrstechnische Maßnahmen wie Straßenbau, Wohnbeihilfen für sozial schwächere Einwohner und Maßnahmen zur Förderung des kommunalen Austausches, also Gemeindezentren, Pensionistenclubs, etc. Das Wohnen in den Grenzgemeinden wurde außerdem durch deutliche Steuerverminderungen attraktiver gemacht, um neue Bevölkerungsschichten anzulocken.

„This shows that the Israeli society moved from the phase of ideology into the phase of opportunism. Once living on the border was an honorable duty. When the wars stopped being pure defense wars, people allowed themselves to be pragmatic.“<sup>101</sup>

In einem Programm des Ministeriums für Kultur, Wissenschaft und Sport wurden ausserdem sogenannte *Chamamot Tarbut* (dt. *Kulturgewächshäuser*) vorgeschlagen, die den nördlichen Grenzgemeinden eine Möglichkeit zum sozialen und künstlerischen Austausch geben sollten, und außerdem die Kulturszene in der Peripherie, vor allem aber entlang jenes Krisengebietes an der Grenze, beleben sollte.

Ein spezieller Kulturausschuss des Ministeriums unter der Leitung von Dr. Ditti Ronen war für die Planung und Durchsetzung dieses Programmes zuständig. Das von Ditti Ronen im Ministerium vorgelegte Projektpapier umfasste im Wesentlichen die Richtlinien eines Vorschlages zur Dezentralisierung der Theaterkultur Israels, der bereits Jahre vorher von Joshua Sobol der Regierung vorgelegt worden war.

---

101 David Maayan, aus einem Gespräch vom 12.5.2010

Das Arbeitspapier von Joshua Sobol war erstmal kurz nach 1990 unter dem Titel *Vorschlag zur Verteilung der kulturellen Aktivitäten im Staatsgebiet*<sup>102</sup> dem israelischen Kulturministerium präsentiert worden.

## **5.2. Der Vorschlag Joshua Sobols zur Dezentralisierung des Theaters in Israel**

"...I offered this text first to Shulamit Aloni in the early nineties when she was minister of education and culture in Rabin's government, then I offered it to Matan Vilnay in 1999 when he ws minister of culture in Barak's government, then I offered it again to Offir Pinnes in 2006 when he was minister of culture for a very short while in Olmert's government, and then I didn't offer it to anybody anymore in the present government of nobodies that is now running Israel down the drain..."<sup>103</sup>

In diesem mehrseitigen Projektpapier, das in beiderseitigem Einverständnis dem Unterrichts- und Kulturministerium vorgelegt wurde, machte Joshua Sobol zu Beginn der 1990er Jahre auf die Vorteile einer Dezentralisierung der kulturellen Aktivitäten Israels, insbesondere der Theater des Landes, aufmerksam.

In einer Einleitung erklärt er zu Beginn des Textes, dass die Theaterangebote des Landes hauptsächlich von in den großen Städten (gemeint sind hier Tel Aviv und Jerusalem) gelegenen staatlichen Theatern kämen. In der Folge wären jährlich zahlreiche junge Absolventen der verschiedenen Schauspiel-schulen und Regiestudien aus allen Teilen des Landes darauf angewiesen, entweder eine Anstellung in den vier großen staatlichen Theatern zu finden, oder sich nach einer anderen Profession umzusehen.

Diejenigen Kräfte in Israel, die qualitatives Theater machen könnten, so Sobol, seien weitaus zahlreicher als die Möglichkeiten, die das Land in diesem Bezug

---

102 Übersetzung der Verfasserin, Projektpapier im Privatbesitz Joshua Sobols

103 Sobol, Joshua: aus einer e-mail vom 31.3.2010

zu bieten hätte: Es gäbe nämlich nur jene vier großen öffentlichen Theater in Tel Aviv, sowie drei weitere in den anderen zentralen Städten Haifa, Beer-sheva und Jerusalem.

Dutzende junge Talente, die das Theaterfeld Israels mit ihren Talenten bereichern könnten, müssten ihren kreativen Beruf verlassen, denn die öffentlichen Häuser hätten nicht einmal für einen kleinen Teil von ihnen Platz. Gleichzeitig gäbe es im ganzen Land zahlreiche durchaus gut ausgestattete Theaterhäuser und –hallen, die mit öffentlichen Mitteln erbaut wurden, und zwar oft fast ausschließlich um Gastspiele eben derselben sieben zentralen Theater einzuladen, während sie den Rest des Jahres praktisch leer stünden. Sobol betont, dass diese „Theaterimporte“ aus den großen Städten die oben beschriebene Situation quasi immer mehr fixierten: vier bis sechs Häuser in Israel kreierte die Theaterstücke für ein ganzes Land, während in anderen Gebieten, vor allem in der Peripherie, kaum nennenswerte Theateraktivitäten zu verzeichnen seien.<sup>104</sup>

In der Folge vergleicht Sobol die kulturelle Situation Israels (zu Beginn der 1990er Jahre) mit der einiger europäischer Länder in der Vergangenheit. Infolge der direkten Politik engagierter Politiker, die sich zum Ziel gesetzt hätten, die kulturellen Angebote zu dezentralisieren, sei in einigen Ländern ein Aufleben der kulturellen Aktivität im ganzen Land geschaffen worden.

Als Beispiel, so Sobol, könnte das französische Modell der 1960er Jahre dienen, und mit ihm die großen Veränderungen, die André Malraux, Kulturminister unter Charles de Gaulle, im Kultursektor verzeichnen konnte. Mit Unterstützung de Gaulles konnte Malreaux seine Politik der Dezentralisierung der künstlerischen Kreationen gezielt verfolgen. Diese Politik sei bereits seit Jahrzehnten in der französischen Kulturpolitik implementiert. Sie brachte eine Revolution im Theater- und Tanzbereich Frankreichs und schaffte es, so Sobol, Kulturaktivitäten in ländlichen Bereichen und kleinen Provinzstädten zu beleben.

---

104 Sobol, Joshua: *Vorschlag zur Dezentralisierung der kulturellen Aktivitäten des Landes*, Arbeitspapier, Israel 1992

Unter Kulturminister Malraux wurden im Frankreich der 1960er Jahre zahlreiche sogenannte *Maisons de la Culture* (dt. Kulturhäuser) teils neu erbaut, teils umgebaut.

„Die M.s d. l. C. sollten die Kultur allen Bevölkerungsschichten zugänglich machen, ein Ort der Begegnung mit Theater- und Konzertsälen, Ausstellungsräumen, Bibliotheken (und nur vereinzelt Volkshochschuleinrichtungen) sein. Das Theater stand von Anfang an im Vordergrund der Arbeit; der Theatersaal bildete den baulichen Mittelpunkt der meisten M.s d. l. C., deren Leitung fast immer ein Theatermann hatte.“<sup>105</sup>

Wahrscheinlich waren es auch die *Maisons de la Culture*, die die spätere Namensgebung der *Chamamot Tarbut* (dt. *Kulturgewächshäuser*) in Israel beeinflussten, ebenso wie die Idee der künstlerischen Leitfiguren, die eine wichtige Rolle spielte.

Interessant war auch, dass das Budget der *Maisons de la Culture* von Staat und der jeweiligen Gemeind geteilt wurde. (Nicht so bei den *Kulturgewächshäusern* Israels, obwohl vom Kulturamt offensichtlich eine ähnliche Situation angestrebt wurde.)

In seinem Arbeitspapier gibt Joshua Sobol als weiteres Beispiel für eine gelungene Dezentralisierungspolitik Deutschland an, das über hunderte aktive Theater im ganzen Land verfüge.

Die Bevölkerung Frankreichs, so Sobol weiter, sei nur neun mal so groß wie die israelische, wohingegen die Anzahl an Theatern in Frankreich, die ausserhalb der Metropolen und zentralen Städte aktiv seien, zwanzig mal so groß sei wie die Gesamtanzahl der Theater in ganz Israel. Deshalb, argumentiert Sobol, schiene es wahrhaftig eine Notwendigkeit zu geben, die Anzahl der aktiven Theaterhäuser in Israel wenigstens zu verdoppeln, wie in Frankreich, Deutschland, England und anderen Ländern. Es gelte, Theatergruppen zu formen, die in den oben erwähnten ohnehin existierenden Theaterhäusern und -hallen der Peripherie kreieren könnten. Diese Idee, so

<sup>105</sup> Schumacher, Horst: *Maison de la Culture*. in: Brauneck, Manfred, Schneilin, Gerard (Hg.): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 2001. S. 604.

Sobol, könnte dann Erfolg haben, wenn sie wie im oben genannten Modell mit gezielter Kulturpolitik verfolgt würde, und zwar im gesamten Land.<sup>106</sup>

Für eine erste Phase der tatsächlichen Umsetzung eines solchen Modelles in Israel schlägt Sobol den Aufbau von 5 Theatertruppen vor. In ausgesuchten bestehenden Theaterräumlichkeiten in der Provinz sollten diese Truppen mit einem künstlerischen Leiter, ausgewählten Schauspielern, einem Hausdramatiker und einem Designer arbeiten.

Der Aufbau der Truppe selbst sollte beim künstlerischen Leiter beginnen, der ein Regisseur oder Dramatiker oder aber beides sein könnte. Zweifelsohne, so Sobol, hänge der Erfolg jeder Truppe hauptsächlich von der Figur des künstlerischen Leiters ab, der es zunächst einmal verstünde, eine Gruppe talentierter Künstler um sich zu sammeln, mit der es sich in voller Motivation arbeiten ließe. Denn, so Sobol weiter, ohne diese Motivation und viel Enthusiasmus sei die Gründung eines neuen Theaterensembles gar nicht möglich. Mit den Talenten des künstlerischen Leiters sei ein solches neues Ensemble allerdings zu hohem künstlerischen Standard zu führen. Künstlerischen Leitfiguren fände man zum Beispiel unter den Absolventen guter Schauspiel- und Regieschulen, ausserdem aber sicher unter den Teilnehmern der erfolgreichen Produktionen des Akkofestivals. Laut Sobol müsse man Prioritäten setzen, junge Leiterfiguren zu finden, wie etwa an einigen europäischen Bühnen (so hatte etwa die Berliner *Schaubühne* in den 90er Jahren einen jungen künstlerischen Leiter, ebenso wie das *Royal Court Theater* in London, das unter der Leitung von Steven Duldry stand.)

Für die Jahre später tatsächlich entstehenden *Kulturgewächshäuser* im Norden Israels wurden jedoch, anders als in Sobols Vorschlag, anstelle von jungen Künstlern durchaus erfahrene Theaterleute als Leitfiguren ausgesucht. Alleine der Dialog in der Aufbauphase mit den Landesgemeinden auf der einen und dem israelischen Kulturamt auf der anderen Seite war in der Realität nur mit langjähriger Theater- und Lebenserfahrung zu meistern.

---

<sup>106</sup> Vgl. Sobol, Joshua: *Arbeitspapier*, S.2

Jedes der fünf neuen Theaterzentren sollte in Sobols Vorschlag im ersten Jahr nur zwei Produktion fertigstellen müssen.<sup>107</sup> Die Vielzahl an Vorstellungen, die die staatlichen Bühnen jährlich zeigten, seien oft auf Kosten der künstlerischen Qualität gemacht worden. Wenn die jungen, neuen Bühnen also pro Produktion etwa sechs Monate Zeit hätten, wäre das genug, um einen Qualitätskompromiss zu vermeiden.

Nach Sobols Vorstellung würden die fünf neu entstandenen Gruppen nicht nur miteinander in regem Austausch sein, sondern auch für gegenseitige Gastspiele zur Verfügung stehen.

Ein gemeinsames Lagerhaus mit Kostümen, Lichtmaterial, technischem Equipment und Möbeln sollte etabliert werden und allen Produktionen des jungen peripheren „Theaternetzes“ zu Verfügung stehen.

Am Ende des ersten Jahres hätte dieses neue Theaternetz eine Anzahl von etwa zehn neuen Vorstellungen, die auch in anderen Theatern zu Gast sein könnten. Diese Vorstellungen könnten ausserdem länger gezeigt werden als in den anderen staatlichen Theatern üblich. Besonders erfolgreiche Stücke könnten auch in der nächsten Saison weiter präsentiert werden.

In der Praxis der späteren *Kulturgewächshäuser* Israels kam es weder zu einem gemeinsamen Kostümlager, noch zu Gastspielen in den anderen Häusern der Peripherie. Auch der künstlerische Austausch war kaum nennenswert, zu sehr waren die jeweiligen Ensembles und ihre künstlerischen Leiter mit dem „Kampf um das Überleben ihrer Häuser“ beschäftigt. Ausserdem war die tatsächliche Distanz zwischen den *Kulturgewächshäusern* zu groß, um Technik und Kostüme erfolgreich gemeinsam zu verwenden.

Joshua Sobol schlägt vor, nach etwa zwei Jahren die ersten Schlüsse aus den Aktivitäten des neuen Theaternetzes zu ziehen. Nach dieser Zeit könnten zwei weitere Theatergründungen vorgenommen werden, die ebenfalls Teile des

---

<sup>107</sup> Vgl. Sobol, Joshua: *Arbeitspapier*.S.3.



peripheren Netzwerkes würden. Im Jahr 2020 könnten dann, so Sobol, 10 bis 15 Theater innerhalb dieses Theaternetzwerkes bestehen, die eine Anzahl von 30 bis 40 Vorstellungen pro Jahr produzieren sollten. Die Bewohnern der Peripherie hätten so die verschiedensten Auswahlmöglichkeiten zur ihrer Verfügung. Auf diese Art und Weise könnte sich die Peripherie des Landes zum größten Theatergebiet des neuen israelischen Theaters entwickeln, so Sobol in seinem Arbeitspapier.

### **5.3. Das Programm des Kulturamtes von 1999**

Wie bereits erwähnt stellte Dr. Diti Ronen im Jahr 1999 in einem Programm des israelischen Kulturamtes einen Vorschlag zum Aufbau von *Kulturgewächshäusern* an der israelisch-libanesischen Grenze vor, der Sobols Arbeitspapier in vielen Punkten gleicht.

Die folgende Zusammenfassung des Inhaltes stammt aus der Power Point Präsentation 1999 für das israelische Kulturministerium.

Betont wird hier gleich zu Beginn, dass die *Chamamot Tarbut (Kulturgewächshäuser)* in Israel als ein Modell für herausragende Qualität und Exellenz nach Richtlinien der israelischen Regierungspolitik aufgebaut werden sollten. Als ausführendes Organ wird das Kulturamt des israelischen Ministeriums für Kultur, Sport und Wissenschaften genannt.

Das Vorhaben wird beschrieben als „Dezentralisierung der Kultur vom Zentrum Israels zu Standpunkten in der Peripherie durch Etablierung von sogenannten Kulturgewächshäusern, die zu Orten der Kultur werden und somit den umliegenden Gemeinden in der Peripherie dienen sollen.“

In der Folge sollte es zu einer Bereicherung der israelischen Kunstwelt kommen. Die Peripherie sollte so zum fruchtbaren Austauschpartner für die kulturellen Metropolen werden und umgekehrt, was bedeuten würde, dass „echter“ künstlerischer Austausch beginnen könnte. Wie in Sobols Arbeits-

papier wird hier die Notwendigkeit dieses künstlerischen Austausches betont , da die Hauptangebote in der Peripherie bis dahin Kunst- und Kulturimporte aus den Großstädten wie Tel Aviv und Jerusalem seien.

Die Entscheidung, experimentelle *Kulturwachshäuser* ins Leben zu rufen, sei unter anderem unter Berücksichtigung der besonderen Politik der Regierung und des Amtes bezüglich der Gemeinden an der *Konfrontationslinie (Kaf Ha Imut)* getroffen worden. Jene Gemeinden gelte es besonders zu unterstützen. Die Peripherie sollte so die Möglichkeit erhalten, eigene künstlerische Werke zu erzeugen, also zu einem neuen kulturellen Zentrum zu werden .

Weiters sollte der Kulturkonsum der Bewohner der Peripherie unterstützt werden. Wie in Joshua Sobols Arbeitspapier wird auch hier betont, dass das „Finden und Kultivieren von künstlerischen Führungsfiguren“<sup>108</sup> von großer Wichtigkeit sei. Deshalb müsse man gute Konditionen schaffen, die es den Künstlern ermöglichen würden, ihre künstlerischen Fähigkeiten zur Verfügung stellen. Auch hier findet sich die Formulierung des Vorhabens, „Arbeitsmöglichkeiten für junge talentierte Absolventen verschiedener künstlerischer Institutionen zu schaffen,“<sup>109</sup> diese ist aber allgemein gehalten, kann sich daher auf das gesamte Ensemble und alle Mitarbeiter beziehen.

Gewünscht würde jedenfalls ein Dialog zwischen Künstlern der *Kulturwachshäuser* und den Einwohnern der umliegenden Gemeinden. Die Künstler sollten in bestehenden und zukünftigen Unterrichts- , Sozial- und Kulturprojekten der Gemeinden integriert werden.

Um den Kontakt mit den jeweiligen Gemeinden aufzubauen, sollten die Künstler der Ensembles auch ihren Wohnort in die peripheren Gemeinden verlegen. Wohnungen sollten von den jeweiligen Landesregierungsstellen zur Verfügung gestellt werden, was ein Anreiz für Künstler sein könnte, am Aufbau der *Kulturwachshäuser* teilzunehmen.

---

108 Ronen, Diti: *Kulturwachshäuser in Israel*. Power -Point- Präsentation 1999, Übersetzung der Verfasserin  
109 Ebd.

Auch die Verwendung und Instandsetzung von bereits bestehenden Infrastrukturen der Peripherie für Theater und Kultur wird hier wie im Konzept Sobols befürwortet.

In der Folge käme es nicht nur zu einem vermehrten Kulturangebot für die Landbevölkerung, sondern zu einer Bereicherung des gesamten künstlerischen Marktes Israels.

Von seiten des Kulturamtes sollten finanzielle Grundlagen und Materialien zum Betrieb der *Kulturgewächshäuser* zur Verfügung gestellt werden.

In der Präsentation werden finanzielle Unterstützungen für zwei *Chamamot Tarbut* im Norden Israels im Jahr 2000, und zwei im Süden im Jahr 2001 angegeben.

Die ländlichen Verwaltungen sollten die *Kulturgewächshäuser* ebenfalls finanziell unterstützen (wobei auf genaue Summen nicht eingegangen wird), weiters Wohn- und Arbeitsräumlichkeiten zur Verfügung stellen und sich bereit erklären, die Künstler in die Gemeinde zu integrieren.

Innerhalb des Ministeriums sollten während der Aufbauzeit der *Chamamot* eigene Angestellte des Kulturamtes als Begleiter und „Mediatoren“ zwischen Künstlern und Gemeinden zur Verfügung stehen.

Diesen Posten übernahm Diti Ronen selbst in den kommenden Jahren für das Theaterzentrum in Shlomi.

Nachdem der künstlerische Leiter für das jeweilige *Kulturgewächshaus* gefunden sei, wäre ein Vertrag mit ihm zu unterzeichnen und geeignete Orte auszuwählen.

Danach sollte der künstlerische Leiter einen Arbeitsplan entsprechend der oben genannten Prinzipien für die kommenden Jahre vorlegen, der in der Folge vom Kulturamt überprüft würde. Nach Anerkennung des Planes von Seiten des Kulturamtes würde er dem jeweiligen Bürgermeisteramt zur Ansicht übergeben.

Nach einer Versuchsperiode sollte dann die Funktion der *Kulturge-  
wächshäuser* und die Integration der Künstler in der Gemeinde geprüft  
werden. Je nach Ergebnis würde danach weiter entschieden werden können,  
ob die *Chamamot Tarbut* weiter bestehen sollen oder nicht.

Betont wird außerdem, dass nach Ersichtlichkeit der Resultate des  
Arbeitsplanes und Überprüfung der Arbeitsschritte ein neuerliches Ausloten  
der Ziele notwendig sein werde.

Je nach Entwicklung der *Chamamot* und ihrer künstlerischen Ergebnisse  
könne das Kulturamt sie dazu auffordern, nach der Aufbauphase als  
eigenständige Institutionen weiter zu bestehen und andere äußere Mittel für  
ihren Weiterbestand zu beanspruchen.

Diti Ronen erwähnt am Ende dieser Präsentation den geplanten Aufbau von  
zwei *Chamamot* im Norden Israels:

*Teatron M.A.R.A.* (dt.*Spiegel*) in Kiriat Shmona, unter der Leitung von  
Menachem Eini, sowie *Merkaz Shlomi* (das *Shlomi Center*) in Shlomi, unter  
der Leitung von David Maayan.

Abbildung 2: Karte: Die blaue Linie zwischen Libanon und Israel<sup>110</sup>



110 Aus: [http://en.wikipedia.org/wiki/Blue\\_Line\\_\(Lebanon\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Line_(Lebanon)), Abrufdatum: 17.6.2010

#### 5.4. שלומי (Shlomi): Entwicklungsstadt an der nördlichen Grenze

Die heute 6000 Einwohner zählende Kleinstadt Shlomi wurde in den 1950er Jahren als sogenannte *Aieret Pituach* (*Entwicklungsstadt*) ziemlich genau neben der Fläche des ehemaligen arabischen Dorfes *El Bassa* für Immigranten aus Marokko und Tunesien erbaut.<sup>111</sup>

Die Gegend um Shlomi ist landschaftlich wunderschön, grünes Hügelland erstreckt sich bis zur Grenzlinie, im Westen sieht man das nahe gelegene Meer. Auf der anderen Seite der Hügel beginnt der Libanon.

In den Jahrzehnten seiner Existenz wurde Shlomi nicht seiner landschaftlichen Schönheit wegen zum Thema Israels, sondern immer nur als Opfer diverser Raketenangriffe oder Überfälle.

Wie in vielen Fällen hatte der Aufbau der Entwicklungsstadt durch die israelische Regierung praktische und strategische Hintergründe.

Zum einem stand nach dem Unabhängigkeitskrieg direkt an der Grenze zum Libanon ein ehemaliges arabisches Dorf leer, nachdem seine Einwohner 1948 in den Libanon abgewandert oder vertrieben worden waren. Eine arabische Wiederbesiedelung kam aus strategischen Gründen nicht in Frage: Zu groß war die Angst einer möglichen Kollaboration mit dem Feind auf der anderen Seite der Grenze. Die Besiedelung durch jüdische Bürger war für den Staat also essentiell.

Auf der anderen Seite mussten in der Zeit der *Aljiot* (siehe auch Kap.3) rasch Unterkunftslösungen zur Aufnahme von tausenden Neueinwanderern gefunden werden. Auch Shlomi wurde zunächst eine solche provisorische neue Heimat für 1956 angekommenen Migranten aus Marokko und Tunesien.

In den 1970er und 1980er Jahren wurden in Shlomi einige große Fabriken (so etwa die Wurstfabrik der Firma Soglobek, siehe Kap.5) erbaut, die unter anderem Arbeitsplätze und somit auch einen Einwohnerzuwachs bringen sollten.

---

111 Siehe [www.mapa.co.il/ng/BuildRecord\\_print.asp?id=5227&SubjectID=15](http://www.mapa.co.il/ng/BuildRecord_print.asp?id=5227&SubjectID=15), Abrufdatum : 22.5.2010

Aufgrund der grenznahen Lage und den erschwerten Lebensumständen in der zu hastig erbauten Entwicklungsstadt verzeichnete die Stadtgemeinde bis in die 1980er Jahre allerdings einen nur geringen Bevölkerungszuwachs.

Zu Beginn der 1990er Jahre kamen weitere 1000 Neueinwanderer, diesmal aus der ehemaligen UDSSR nach Shlomi. Steuer- und andere Vergünstigungen lockten schließlich auch andere Bewohner des Norden Israels nach Shlomi, wo ein eigener Stadtteil namens *Shlomit* (dt. *kleines Shlomi*) mit neu erbauten Häusern und Gärten entstand.<sup>112</sup>

Bis heute sind es einige der ursprünglich eingewanderten marokkanischen und tunesischen Familien, die sich die politische Macht in Shlomi teilen.

Der derzeitige Bürgermeister Gabi Naaman ist seit mehr als zehn Jahren in seinem Amt. Er entstammt einer in Shlomi einflussreichen tunesischen Familie, seine Brüder besetzen andere politische Ämter in der Gemeinde.

In Shlomi weiß man, dass die Naaman-Familie die Stadt „in der Tasche hat.“<sup>113</sup>

Marokkaner und Tunesier sind seit ihrer Ankunft in Shlomi grundsätzlich nicht gerade gut auf einander zu sprechen. In einem der ersten Projekte des *Shlomi Centers* wurden viele Gespräche mit den Bewohnern der Stadt aufgezeichnet, die unter anderem verschiedenste soziale Verwicklungen innerhalb der Gemeinde aufzeigten.

Zur israelischen Regierung in Jerusalem und zum Zentrum des Landes haben die Einwohner Shlomis eine zwiespältige Einstellung: Vor allem die ehemaligen Einwanderer aus Nordafrika vergessen ihren traumatischen Anfang im Land nicht, als man mit Lastfahrzeugen in die damals mehr als mangelhaften Quartiere in einem fremden Land direkt an die Grenze gebracht und dort „...völlig alleingelassen wurde.“<sup>114</sup>

Andererseits fühlen sich die Bürger Shlomis in gewissem Maße stolz und unabhängig vom Staat, denn niemand aus dem Zentrum würde sich oft an die Grenze wagen. Die Regierung in Jerusalem hätte kaum Ahnung, was in Shlomi wirklich vor sich ginge, kann man oft hören, und „Dinge, die man von hier sieht, kann man eben von dort nicht sehen“.

112 Siehe auch: [www.mapa.co.il/ng/BuildRecord\\_print.asp?id=5227&SubjectID=15](http://www.mapa.co.il/ng/BuildRecord_print.asp?id=5227&SubjectID=15), Abrufdatum : 22.5.2010

113 Zitat aus einem Interview mit Dina M., Restaurantbesitzerin in Shlomi, 23.1.2001, private Abschrift

114 Aus einem Interview für das anthropologische Projekt in Shlomi, 2001, private Abschrift

Dieser Satz bewahrheitete sich auch für den Verlauf des Aufbaus des Kulturgewächshauses in Shlomi und in weiterer Folge für das daraus entstandene heutige *Merkaz Shlomi Le Teatron Alternativi* (*Shlomi Zentrum für Alternative Theaterarbeit*).

### **5.5. *Et ha dwarim sche roim mi can, lo roim mi scham:***

***Dinge, die man von hier sieht, sieht man nicht von dort – und umgekehrt***<sup>115</sup>

Bereits im Jahr 1998 hatte der Aufbau des *Kulturgewächshauses* in Kiryat Shmona (siehe Karte) unter der anfänglichen künstlerischen Leitung von Menachen Eini begonnen, das 1999 in Betrieb genommen wurde.

„We were kind of lucky to be the second *cultural greenhouse* after the one in Kiryat Shmona, which was offering repertoire theater. After that it was easier to be supported as an alternative theater group.“<sup>116</sup>

Im Sommer des Jahres 1999 wurde David Maayan vom damaligen Vertreter des israelischen Kulturamtes Baruch Szoldinger gefragt, ob er bereit sei, den Aufbau eines zweiten Kulturgewächshauses in der Kleinstadt Shlomi als künstlerischer Leiter zu übernehmen. David Maayan hatte zu diesem Zeitpunkt die künstlerische Leitung des Akkozentrums<sup>117</sup> bereits übergeben und leitete das *Family Table Laboratory Projekt*<sup>118</sup> in Cabri, einem nahe Shlomi gelegenen Kibbuz im Norden des Landes. Maayan willigte ein, das Projekt zu übernehmen.

„This offer of the government came in a way as a surprise. After Akko I first felt that I had done my share of founding places. But I immediately liked the

---

115 Israelisches Sprichwort

116 David Maayan, aus einem Gespräch 12.5.2010.

117 Maayan gründete das Theater Zentrum Akko im Jahr 1984 und war bis 1998 künstlerischer Leiter.

118 Das *Family Table Labor Project* startete in Cabri 1999 und fand bis 2001 statt. Im Jahr 2001 wurde bereits in Shlomi und Cabri parallel gearbeitet.



idea of a center at the border – in a realistic and metaphorical way. Crossing the borders with our work was what we were working on for years. In the same time it gave an opportunity to find a working platform for an existing group of artists, that were involved in the theater laboratory work and knew how to work with the community as well as inside a performance.“<sup>119</sup>

Szolginer und Maayan besuchten Shlomi und die Umgebung mehrere Male und begannen einen Dialog mit Vertretern des Bürgermeisteramts.

Die Suche nach geeigneten Theaterräumen stand am Anfang, und mehrere Möglichkeiten wurden gemeinsam ausgelotet. Schließlich einigte man sich auf eine leerstehende Fabrikshalle, in der Metallsägeblätter hergestellt worden waren. Sie lag im alten Industriegebiet Shlomis und war seit einigen Jahren mehr oder weniger unbenutzt.

Von Seiten der Stadtverwaltung wurde Shalom Dadon als Verhandlungspartner für das Kulturamt und die Künstler abberufen. Er war derjenige Beamte, der in allen bürokratischen Belangen kontaktiert werden konnte. Nur selten und in Angelegenheiten höchster Wichtigkeit war mit dem Bürgermeister selbst zu sprechen, der aber die letzte Entscheidungsinstanz darstellte.

In dieser Phase der beginnenden Zusammenarbeit zum Aufbau des geplanten *Kulturgewächshauses* standen sich drei Institutionen mit verschiedenen Interessenslagen gegenüber:

- 1.) Das Projektteam des Kulturamtes in Jerusalem, welches das Künstlerteam unterstützen und begleiten sollte und gleichzeitig den Vorgaben des Ministeriums Genüge leisten musste.
- 2.) Die Stadtgemeinde Shlomi, deren Vertreter sich durch den Plan des Kulturgewächshauses nicht zuletzt finanzielle Vorteile erhofften, im Gesamten aber keinerlei kulturelle Wünsche oder Erwartungen hatten.
- 3.) David Maayan und eine Gruppe von Künstlern, die den Aufbau eines Theater-und Kulturzentrums in einer Krisenregion befürworteten, eine

---

<sup>119</sup> David Maayan, Gespräch vom 12.5.2010

eigene Plattform für ihre Theater-und Kunstsprache suchten, und außerdem als Bindeglied zwischen verschiedenen Bevölkerungsteilen wie auch zwischen Zentrum und Peripherie dienen sollten.

In Gesprächen mit Baruch Szolginer und Diti Ronen wurde mit den Künstlern von Anfang an klar thematisiert, dass jegliche Veränderung in der Regierung eine Änderung des geplanten Vorhabens mit sich ziehen könnte. Israels Politik ist eine „Politik der Notfälle“, was bedeutet, dass jeder politische Notfall sofort behandelt werden muss, während andere, weniger dringende Themen von der Regierung selbstverständlich hintangestellt werden.

“We knew all, that this is a *chalon of istamnuiot, a window of opportunities*, that could close every moment, and once closed proberbly would not open again. We were very aware that it wouldn't be easy, for there was no history to copy from, no one had done it before, we had to learn ourselves, to learn the language of the place, the timing and the rules – and we took that risk. Risk can also be a working tool.“<sup>120</sup>

## 5.6 Beginn der Aufbauphase: 2000 bis 2001

Der Beginn des Jahres 2000 war von Verhandlungen mit den verschiedensten Seiten geprägt. Nach mehreren Besprechungen seit 1999 mit den Vertretern des Kulturamtes in Tel Aviv verfasste David Maayan ein schriftliches Manuskript, das die wesentlichen Punkte seines künstlerischen Konzeptvorschlages für ein *Kulturgewächshaus* in Shlomi enthielt (siehe Kapitel 4). Nachdem das Konzept vollinhaltlich akzeptiert worden war, erklärte das Kulturamt Maayan offiziell zum künstlerischen Leiter. Danach folgten Verhandlungen mit den Vertretern der Stadtgemeinde Shlomi, deren erster Ansprechpartner wie oben erwähnt Shalom Dadon war.

Es ging zunächst um die genaue Festlegung der Räumlichkeiten, die den Künstlern zur Verfügung stehen sollten, sowie um Umbau- und Renovierungs-

<sup>120</sup> David Maayan, Gespräch vom 12.5.2010.

möglichkeiten des Hangars, und schließlich um die Verbindung zu einem bereits bestehenden gemeinnützigen Verein mit passender Widmung.

Ein mindestens zwei Jahre bestehender Verein war notwendig, um die benötigten finanziellen Mittel zum Aufbau des Kulturgewächshauses und erster Aktivitäten jeglicher Art zu ermöglichen. (Laut israelischem Recht können öffentliche Gelder nicht Privatpersonen oder privaten Organisationen zufließen, sondern u.a. nur bestehenden gemeinnützigen Vereinen.<sup>121)</sup>

„This was actually a clear disadvantage for us. We obviously needed to found an own association in order to be able to guarantee our independent artistic creating.“<sup>122</sup>

Von Seiten der Stadtverwaltung wurde ein in Shlomi bereits bestehender, allerdings kaum aktiver gemeinnütziger Verein mit kultureller Widmung vorgeschlagen.

Vorstand dieses Vereins war Miriam Soglobeck, deren Gatte der Besitzer eines Konzerns der (oben erwähnten) Fabriken im Industriegebiet Shlomis ist. Dem Bürgermeister Shlomis lag die Zusammenarbeit mit gerade diesem Verein sehr am Herzen, da er sich aus der Kooperation mit der einflussreichen Miriam Soglobeck auch andere Vorteile für die Gemeinde erhoffte.

Ein erster Vertrag mit dem zukünftigen Verein wurde Ende des Jahres 2000 von David Maayan unterschrieben.

Von Seiten des Kulturamtes und der Künstler wurde die Zusammenarbeit in Ermangelung besserer Optionen zurückhaltend begrüßt, Interessensunterschiede waren aber von Anfang an offensichtlich. So formulierte Miriam Soglobeck in einem ersten Gespräch mit Vertretern aller Seiten, dass sie sich in einem Theater in Shlomi am ehesten Musicalproduktionen vorstellen könnte, und dass sie es ausserdem passend fände, den beteiligten Künstlern einen Vortrag über die Grundsätze der Scientology Methoden zu halten, da

121 Siehe auch: <http://www.usig.org/countryinfo/israel.asp>, Abrufdatum: 11.6.2010.

122 David Maayan, Gespräch vom 12.5.2010.

diese beim Aufbau eines künstlerischen Vorhabens wesentlich helfen könnten.<sup>123</sup>

In einer Art Übergangslösung bis zur Klärung aller bürokratischen Formalitäten mit dem Verein wurden kleinere Summen, die für Umbau und Renovierung des Hangars notwendig waren, über eine Renovierungsfirma in Shlomi ausgezahlt. Das machte erste Arbeiten vor Ort möglich. Diese Zwischenzeit entpuppte sich als äusserst produktive Periode, nicht nur für den Umbau der Räumlichkeiten, sondern auch für Planungen der Aktionen und künstlerischen Möglichkeiten in der Zukunft.

„It was a kind of grace period for us.“<sup>124</sup>

Sogar von Seiten Shalom Dadons, des Vertreters der Stadtgemeinde, wurde in dieser Zeit immer wieder darauf hingewiesen, dass die Zeit dränge, da man nie wissen könne, wie lange etwaige Summen in der Zeit der Verwaltung durch den Verein auf sich warten lassen würden. Wenn die Räume zum Arbeiten gebraucht würden, sollten sie besser fertig werden, bevor die offizielle Periode des Vereins begonnen hätte, *Likboa Uvdod ba Schetach* (dt. *Beweise vor Ort zu schaffen*) sei ausserdem notwendig, um eventuelle Zweifler vor vollendete Tatsachen zu stellen. Auf diese Weise könnte eine eigenständige Arbeitsroutine vielleicht schon vor dem Eingreifen durch den Verein festgelegt werden.

Bereits zu jenem Zeitpunkt war es für David Maayan sehr wichtig, die Autorität der Künstlerseite zu etablieren, um ein späteres autonomes kreatives Arbeiten zu gewährleisten.

---

123 Mitschrift Protokoll 26.11.2000, Übersetzung der Verfasserin

124 David Maayan, Gespräch vom 12.5.2010

“...I grew up in a development town like Shlomi, instinctively I knew that the financial situation for the project might become very complicated soon.”<sup>125</sup>

Das gesamte spätere Ensemble des *Shlomi Centers* beteiligte sich in dieser Zeit an den Aufräum- und Umbauarbeiten am Hangar und in den zukünftigen Büroräumen nebenan. Gemeinsam mit dem späteren technischen Leiters des Zentrums, Claudio Adelberg, beendete David Maayan so in erstaunlich kurzer Zeit sämtliche nötigen Umbau- und elektrotechnischen Arbeiten, um die Räumlichkeiten für erste Proben- und Ensemblearbeiten bereit machen zu können.

Ab Frühling 2001 war es möglich erste Ensemblebesprechungen in den zukünftigen Büroräumen abzuhalten, sowie Materialübersiedlungen und bald auch Probearbeiten im Hangar zu machen.

### **5.7 Konzept für den Aufbau eines *Kulturwachshauses* in Shlomi**

In einem ersten Konzept fasste David Maayan nach Absprache mit dem Kulturstadtrat im Jahr 2000 die wesentlichsten Punkte für den Aufbau des geplanten Kulturwachshauses in Shlomi zusammen.

Gleich zu Beginn wird betont, dass eine schrittweise Entwicklung des Zentrums in der Planung einen wichtigen Stellenwert hätte und

“The center will emphasize 'process' as valuable in itself and therefore not push its founders to demonstrate results before these have matured.”<sup>126</sup>

---

125 David Maayan, Gespräch 12.5.2010

126 Maayan, David : *The Shlomi Center for Work and Theatrical Creation. Erstes schriftliches Konzept, Israel:2000, Privatbesitz.*

Wie auch Joshua Sobol in seinem *Vorschlag zur Dezentralisierung der israelischen Kultur* beschreibt (siehe 5.2) sind die meisten israelischen Theater vor allem aus Kostengründen gezwungen, eine Politik der Quantität oftmals qualitativen künstlerischen Entscheidungen vorzuziehen. In der Initiative eines *Kulturgewächshauses* sollte die Möglichkeit der qualitativen künstlerischen Arbeit gewahrt werden, ebenso wie organisatorische und künstlerische Freiheit.

### 5.7.1 Planung einer Theaterschule des *Shlomi Centers*

Einer der ersten Punkte in der Agenda des geplanten Zentrums behandelt den Aufbau einer Schule für performative Künste in Form eines offenen Theaterlabors.

Die Künstler des Ensembles sollten die Schüler je nach eigener Expertise in den Fächern des performativen Ausdrucks unterrichten. Nach Absprache mit Vertretern des Kulturamtes betont Maayan im Konzept den besonderen Wert, der auf die Rolle des Künstlers in der lokalen Gemeinde gelegt wird. Die Ausbildung einer zukünftigen Generation von Künstlern in der Peripherie sollte auf die lange Sicht nicht zuletzt eine jüngere Gruppe aus möglichen neuen Bewohnern Shlomis und seiner Umgebung schaffen.

Die Schüler des Zentrums sollten nach Möglichkeit in Shlomi selbst oder unweit wohnen und an lokalen Aktivitäten teilnehmen.

Diese intensive künstlerische Ausbildung wurde in einem Zeitrahmen von drei Jahren für Schüler ab 18 Jahren geplant.

Ein weiteres geplantes Angebot stellen verschiedene Kurse für diejenigen Interessierten dar, die das Konzept einer intensiven dreijährigen Ausbildungsphase nicht wahrnehmen konnten.

Im Rahmen der Theaterschule des *Shlomi Centers* sollten ausserdem Kurse für hochbegabte Jugendliche stattfinden, sowie andere Workshops und

künstlerische Aktivitäten der Ensemblemitglieder in den Schulen Shlomis angeboten werden.

Geplant war eine Eröffnung der Theaterschule etwa im März des Jahres 2001.

### 5.7.2 Das *Shlomi Center* und die Gemeinde

Als *Kulturgewächshaus* kamen auf das *Shlomi Center* wie bereits erwähnt einige Erwartungen in Bezug auf die Lokalgemeinde zu. Neben einem Angebot von Kultur und Kommunikation für die Bürger Shlomis und seiner peripheren Umgebung sollte das Zentrum die Grenzstadt nicht zuletzt zusätzlich aufwerten und dadurch indirekt Anreize für potentielle Neubewohner schaffen.

Die oben erwähnten Kurse in Schulen und im Rahmen des Ausbildungsprogramms für talentierte Schüler in Shlomi wurden deshalb in erster Linie als Angebote für die Gemeinde geplant.

### 5.7.3 Ein anthropologisches Forschungsprojekt in Shlomi

Ebenfalls im Rahmen der intensiven Zusammenarbeit mit der Gemeinde wurde im Konzept außerdem ein Forschungsprojekt in der marokkanischen Gemeinde Shlomis geplant. Hauptinhalt des Projektes sollen Geschichten, Rituale und Gebräuche der marokkanischen Bewohner Shlomis sein, die zu einem Teil noch die marokkanisch jüdische Sprache, *Mughrabi*<sup>127</sup> verstehen und sogar im Alltag verwenden.

---

<sup>127</sup> Siehe auch [http://en.wikipedia.org/wiki/Judeo-Moroccan\\_Arabic](http://en.wikipedia.org/wiki/Judeo-Moroccan_Arabic), Abrufdatum: 14.6.2010

#### 5.7.4 Zum Ensemble

##### Anforderungen an einen „Gewächshauskünstler“

Erste Anforderungen an die Künstler, die an einem Projekt wie diesem teilhaben wollten, waren schon im vorläufigen Namen des Zentrums ersichtlich. David Maayan entschied sich, das Shlomi Center zu Beginn *Merkaz Shlomi Le Avoda Ve Iezira* zu nennen, was auf Deutsch etwa *Shlomi Zentrum für Arbeit und Kreativität* bedeuten würde. Der Begriff *Avoda* (*Arbeit*) stand ebenso für Theaterarbeit im *Merkaz* (dt. *Zentrum*) und in der Gemeinde, wie für tatsächliche physische Arbeit bei Aufbau und Erhaltung des Zentrums. Mitten im alten Industriegebiet Shlomis gelegen ist das Zentrum außerdem von (kleineren) Fabrikhallen und Betrieben umgeben. Während rundherum Autoreifen und Kleinwerkzeuge produziert werden, stellt das *Shlomi Center* Theater und Kunst her (siehe dazu auch Kapitel 10). Das Theater bekommt alleine durch seine aussergewöhnliche Lage einen besonderen Charakter: Anders als in den großen Theatern der Metropolen Israels, befindet man sich hier inmitten von industriellen Kleinbetrieben unweit der Grenze.

Ein anderer Teil der *Arbeit* im Titel des Shlomizentrums war etwa auch eine Art persönliche Entscheidung, auf den „Luxus öffentlicher Verkehrsmittel“ der Großstadt zu verzichten und lange Anreise- und Wartezeiten auf sich zu nehmen. In Israel bedeutet das bei durchwegs hohen Temperaturen stets, mit einer großen Tasche bzw. einem Rucksack unterwegs zu sein, da es notwendig ist, zumindest Sonnenschutz und Wasserflasche bei sich zu tragen.

Die Landesgrenze an und für sich stellt schließlich eine eigene Herausforderung dar. Shlomi ist eine jener Grenzstädte Israels, die statistisch gesehen gefährlicher sind als andere Orte des Landes. Jeder der Künstler, die regelmäßig im *Shlomi Center* arbeiten, proben oder performen, mussten sich zuvor die Frage gestellt haben, ob sie bereit sein wollten, ein damit verbundenes Risiko auf sich zu nehmen (siehe auch Kapitel 6).



## Die geplante Zusammensetzung des Ensembles

Maayan erklärt im Konzept, dass das Ensemble hauptsächlich aus Künstlern bestehen würde, die in den vergangenen Jahren bereits mit ihm gearbeitet hätten.

“ ...lucky enough the ensemble actually existed. Already in Cabri we were working together like an ensemble...”<sup>128</sup>

Geplant war außerdem, dass zumindestens einige der Mitglieder des Ensembles in Shlomi selbst wohnen sollten. Zu diesem Zweck sollten von der Gemeinde Wohnungen zur Verfügung gestellt werden.

### 5.8 Geplante Kooperationen und besondere Projekte

Maayan erwähnt in seinem Konzept auch den Wunsch, Kooperationen des *Shlomi Centers* mit anderen Künstlergruppen verschiedener Disziplinen in Israel oder im Ausland zu ermöglichen.

Auch plane das Zentrum die Unterstützung von jungen, talentierten und noch wenig bekannten Künstlern, die im *Shlomi Center* eine Plattform für ihre Werke finden sollten.

Das Konzept beschreibt schließlich essentielle Materialanforderungen für die erste Phase des Aufbaus.

Der Zeitpunkt der geplanten Eröffnung des Zentrums ist, gleich dem Datum der Öffnung der Theaterschule, mit März 2001 angegeben.

---

<sup>128</sup> David Maayan, Gespräch vom 12.5.2010.

## 6. Die Realität vor Ort

Das erste Konzept für den Aufbau des *Kulturgewächshauses* in Shlomi behandelt viele Punkte mehr in ihren Umrissen und geht nicht näher ins Detail, denn

"...too many outer factors were about to influence the built up and the artistic plans. We knew we first had to understand the language of the place, we had to take the time for that. Every place has its own codes, learned that over the years in Akko. Clearly we had to learn 'Shlomian' before understanding how to exist as a cultural institution inside Shlomi." <sup>129</sup>

Die erste Bau- und Renovierungsphase ging wie oben beschrieben erstaunlich problemlos vor sich. Mit Hilfe der zukünftigen Ensemblemitglieder wurden Räumarbeiten erledigt, um am Hangar mit Elektroinstallationen und technischem Konstruieren beginnen zu können. Eine erste Annäherung an die umliegenden Kleinbetriebe entstand durch die Bitte der Künstler und Techniker, sich in den ersten Wochen der Aufbauarbeiten mittels eines externen Kabels Strom von den Nachbarn „auszuleihen“, bevor die ordnungsgemäße Verlegung der Stromkabel im Zentrum selbst erfolgen konnte. Also wurde quer über die Straße ein riesiges Kabel als erste Stromquelle des Zentrums gelegt, um Werkzeuge, Lichtquellen und Ventilatoren anzuschließen.

In dieser Phase wurde auch der eigentliche Unterschied im Zeitbegriff des künstlerischen Teams und dem des bürokratischen Apparates in Shlomi, vor allem aber des Bürgermeisteramtes offensichtlich. Für die Fabrikshalle, den Ort des zu errichtenden *Kulturgewächshauses* also, war die Stadtgemeinde Shlomi verantwortlich, und sollte, nach Absprache mit dem Kulturamt, sowohl Techniker als auch Materialien für den Umbau zur Verfügung stellen. Tatsächlich wurde vor Ort aber jeder Termin aus den verschiedensten

---

<sup>129</sup> David Maayan, Gespräch am 12.5.2010.

Gründen von Seiten der Stadtgemeinde immer wieder verschoben, bis das künstlerische Team die Arbeiten selbst in die Hand nahm, um den Zeitplan wenigstens in Grundzügen einhalten zu können.

### 6.1. Vom Theaterlabor zum *Kulturgewächshaus*

Bereits seit 1998 arbeitete David Maayan im Kibbuz Cabri, etwa eine halbe Autostunde von Shlomi entfernt, mit einer Gruppe von Künstlern aus ganz Israel an einem Theaterlabor-Projekt namens *Ha Schulchan Ha Mischpachti*.<sup>130</sup>

Ziel dieses Projektes war die Ausarbeitung der verschiedenen Strukturen der Performancearbeit unter Verwendung autobiographischer Materialien und damit verbunden die Weiterentwicklung einer eigenen Theatersprache, die David Maayan in seiner langjährigen Arbeit mit dem *Akko Theater Center* begonnen hatte.

Das Team des Theaterlabors bestand aus Künstlern verschiedenster Sparten, hauptsächlich aber Schauspielern und Regisseuren. Die beteiligten Künstler waren in der Gruppenarbeit bereits „geschult“ und teilten eine gemeinsam erlernte und probierte Performancesprache. Viele von ihnen kannten David Maayan aus gemeinsamen Arbeiten während seiner Zeit in Akko oder waren Teilnehmer früherer Produktionen im In- und Ausland gewesen.

In der Zeit des Theaterlabors in Cabri wurde viel Wert auf Selbständigkeit gelegt, und darüber hinaus auch der Umgang und künstlerische Austausch mit der Gemeinde (in diesem Fall Bewohner des Kibbuzes) gepflegt. Die Besonderheit dieses speziellen Kibbuzes ist aber die Tatsache, dass Cabri ein Künstlerkibbuz ist, dessen Bewohner der Kunst an und für sich sehr offen gegenüberstehen. Viele Maler und bildende Künstler haben sich gerade aus diesem Grund über die Jahre in Cabri angesiedelt.

---

130 Dt. *Familientisch*, später auch Name einer Reihe von Performances in Israel und Österreich

“It was a good training to start with the people of Cabri, and of course it was much harder to learn to deal with the rules of Shlomi...”<sup>131</sup>

## 6.2 Das Ensemble des *Shlomi Centers* 2000 bis 2010

Das Ensemble des *Shlomi Centers* ist bis heute eine bunt gemischte Truppe aus *Sabres*<sup>132</sup> und Künstlern, die ursprünglich aus den verschiedensten Ländern nach Israel kamen. Wie zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, ist Israel ein Land der Einwanderer aus allen Regionen der Erde. Das *Shlomi Center* kann insofern eher als ein „typisch israelisches Zentrum“ als ein „typisches Theater in Israel“ betrachtet werden. Hebräisch ist nur für wenige der Mitglieder des Zentrums die Muttersprache. Anders als in anderen Theatern des Landes wird hier aus dieser Tatsache künstlerisches Material.

Ideologie, Lebensgeschichten und Erfahrungen der Ensemblemitglieder beeinflussen die Themen und Stücke des Zentrums immer wieder. Viele der Performances verwenden außerdem mehr als eine Sprache (siehe auch Kapitel 9)

Jeder einzelne Mitarbeiter des Teams in Shlomi ist auch unabhängig vom *Shlomi Center* als Künstler oder Lehrer in verschiedenen Disziplinen tätig, da das relative geringe Budget zumindest ein Zusatzeinkommen verlangt.

In der Folge werden die Mitarbeiter des *Shlomi Centers* namentlich aufgelistet. Es handelt sich um eine Gruppe, die wie oben beschrieben, bereits jahrelange bewährte Zusammenarbeit hinter sich hatte. Innerhalb der Gruppenstruktur mussten dennoch, vor allem um Konzeptvorschriften für Ministerium und Lokalgemeinde zu entsprechen, Verantwortungen zugewiesen und deklariert werden.

---

131 Jane Seybel, Produktionsleiterin des Shlomi Centers bis 2003, Mitarbeiterin des Theaterlabors in Cabri, telefonisches Interview vom 4.3.2010.

132 Bezeichnung für im Land geborene Israelis, eigentlich: Kaktusfeige

Folgende Künstler bilden den Kern des Ensembles des *Shlomi Centers*:

### **David Maayan:**

David Maayan wurde als Sohn marokkanischer Einwanderer in Akko geboren. Seine Eltern kamen beide sehr jung nach Israel, und litten als *Misrachim* jahrelang unter einer Behandlung als „Einwanderer zweiter Klasse“ (siehe auch Kapitel 2). Ihre französischen Vornamen wurden bei der Einreise geändert, und sie bekamen, wie damals üblich, hebräische Namen zugeteilt (die in keinem Zusammenhang mit den Originalnamen standen). Bis heute sprechen Maayans Eltern Französisch miteinander und mit ihren Söhnen Hebräisch. Er selbst sprach als Kleinkind besser Französisch als Hebräisch, bis er von Freunden ausgelacht wurde,

„They were teasing me because I called my mother *Maman*, and not *Ima*.“<sup>133</sup>

Seit diesem Zwischenfall weigerte er sich, weiter Französisch zu sprechen. In seiner Kindheit wechselte die Familie mehrere Male den Wohnort, sodass Maayan seine Schulausbildung in den verschiedensten Landesteilen absolvierte. An der Universität Tel Aviv studierte er Regie und Schauspiel, und begann sich schon in seinen ersten Regiearbeiten und eigenen Texten von herkömmlichen Theaterstilen zu distanzieren. Ein Teil seiner Lehrer kritisierte seinen bereits damals provokanten Regiestil, während andere wie etwa Yossi Israeli oder Nola Chilton ihn unterstützten und in positivster Weise verteidigten.

„The most important lesson I learned with Yossi Israeli was that in theatre nothing is for granted. Every detail has a reason, everything is a choice.“<sup>134</sup>

---

133 David Maayan, private Aufzeichnung der Verfasserin. Das hebräische Wort *Ima* bedeutet Mutter.

134 David Maayan, in einem Gespräch vom 12.5.2010

Während der Studienzeit assistierte Maayan an einigen Theatern und begann auch fremdsprachige Theatertexte ins Hebräische zu übersetzen.<sup>135</sup> Nach dem Studium inszenierte er unter anderem Nathan Altermanns *Pundak Ha Ruchot* (dt. *Gasthof der Geister*), welches am ersten *Akko Festival* einen Preis gewann, und Werke von Amoz Oz in Tel Aviv. Bei einem Auslandsjahr begann Maayan einen intensiven Kontakt mit dem Pontadera Theater in Italien und dem Potlatch Center. Er verbrachte außerdem einige Zeit in Dänemark, um die Arbeitsweise Eugenio Barbas kennenzulernen, die ihn letztendlich sehr beeinflusste, besonders in seiner Arbeit in verschiedenen Gemeinden.

„ I learned there not only how to deal with an own theater group, but also what is most important for working inside a community. Pino di Badua<sup>136</sup> told me : 'Never interfere in the community. You are always just a guest in their place. Don't impose your opinion on them, not your political approach, nothing.' I took this very seriously. It was my approach in Akko as well as in Shlomi.“<sup>137</sup>

1985 gründete Maayan das *Akko Theater Center* und begann, mit seiner damaligen Frau und zwei weiteren Schauspielern, seine eigene Theatersprache in einer Reihe von Performances weiterzuentwickeln. In den folgenden Jahren wurden einige seiner Arbeiten mit Preisen ausgezeichnet, am bekanntesten wurde *Arbeit Macht Frei vom Totland Europa*, welches in Israel und Europa präsentiert wurde. Die mehrere Stunden dauernde Performance führte in aufrüttelnder Weise durch die Themen der israelischen Gesellschaft und beschäftigte sich als erste auf völlig neue Art mit dem Tabuthema *Shoa*.

Maayan begann unter anderem als Gastlektor an den Universitäten Tel Aviv und Haifa zu unterrichten, und leitete das *Akko Theater Center* bis 1998. Im selben Jahr begann die Laborarbeit im Kibbuz Cabri mit einer Gruppe von Künstlern, die zu einem großen Teil einige Jahre später Mitglieder im Ensemble des *Shlomi Centers* wurden.

<sup>135</sup> So zum Beispiel Ionescos *Kahle Sängerin* und Arrabals *Autofriedhof*.

<sup>136</sup> Gründer des *Teatro Potlatch*.

<sup>137</sup> D. Maayan, Gespräch vom 12.5.2010

Ab der Gründung des *Shlomi Centers* war Maayan künstlerischer Leiter des Zentrums bis 2006. Im Jahr 2004 wurde er als „Artist in Residence“ ins Schauspielhaus Wien eingeladen, wo er die Performance *Der Familientisch* kreierte. Seit 2005 lebt er in Wien und reist regelmäßig nach Israel, um seine künstlerische Zusammenarbeit mit dem *Shlomi Center*, das jetzt von Pablo Saltzmann geleitet wird, und anderen Institutionen fortzuführen. Im September dieses Jahres inszenierte er in Zusammenarbeit mit dem *Shlomi Center* und dem *Akko Festival* die Performance *Itkansut Ba Attika* (dt. *Versammlung in der Altstadt*).

**Pablo Saltzmann** (oder Zaltzmann):

Ensemblemitglied ab 2000, seit 2006 künstlerischer Leiter des Zentrums als Nachfolger David Maayans.

Pablo Saltzmann wurde in La Plata, Argentinien als Sohn eines Arztes und einer Dichterin geboren. Schon als Kind war er sehr in die jüdische Gemeinde eingebunden, und als Jugendlicher entschied er sich eines Tages dem zionistischen Traum zu folgen und nach Israel auszuwandern. Zwei Jahre nachdem seine ältere Schwester und sein Bruder das Land verlassen hatten, machte auch er im Alter von 19 Jahren *Alija*<sup>138</sup>.

„Im ersten Jahr fühlte ich mich regelrecht sprachlos. Ich war umgeben von Einwanderern aus allen Ländern, der zionistische Traum war weit in die Ferne gerückt und ich sprach kein Wort, kein Spanisch und schon gar nicht Hebräisch.“<sup>139</sup>

Erst in der bekannten Tel Aviver Schauspielschule *Beit Zvi* begann Saltzmann hebräische Texte zu lernen und sich in der „typisch israelischen Welt“ zurechtzufinden. Das Theater stellte für ihn von Anfang an eine geeignete Brücke zwischen seiner alten und der neuen Welt dar. Bis heute ist deshalb seine Theatersprache eher visuell als textgeprägt.

138. *Alija* hebräisch eigentlich *Aufstieg*, bedeutet die Immigration ins Land Israel.

139 Pablo Saltzmann, aus einem Gespräch vom 8.2.2010

Nach dem Studium war Saltzmann etwa zwei Jahre am *Cameri Theater* in Tel Aviv beschäftigt, bevor er sich eigenen Produktionen widmete. Er bildete sich außerdem im Puppentheater und Kinder- und Jugendtheater weiter, und begann, Theaterklassen zu unterrichten. In Akko war er Schüler von David Maayan und Neta Plotzky. Gemeinsam mit Plotzky, die seine Lebenspartnerin wurde<sup>140</sup>, gründete er 1990 *Tateatron Misgav* (dt. *Die Theaterzelle Misgav*), die bis zur Gründung des *Shlomi Centers* bestand. Als Regisseur schuf er einige eigene Performances, unter anderem den *Coexistencebus*, der beim Akko Festival einen Preis gewann. Als Schauspieler war er in mehreren Produktionen Maayans zu sehen, so etwa in *Kohelet*, und nahm auch an der Laborarbeit in Cabri teil.

Pablo Saltzmann leitet den Theaterzweig des Gymnasiums *Dror* in Nathania und ist seit 2006 künstlerischer Leiter des *Shlomi Centers*.

**Neta Plotzky:** Mitglied und Leiterin des Ensembles seit 2000.

Im Alter von 12 Jahren kam Plotzky mit ihrer Familie von Polen nach Israel. Während die Eltern weiter Polnisch und Jiddish sprachen und das Hebräische nur langsam lernten, besuchte sie eine Internatsschule, die ihr

„...einige traumatische Erinnerungen mitgab. Andererseits lernte ich dort in relativ kurzer Zeit erstaunlich gut Hebräisch.“<sup>141</sup>

Während ihrer Armeezeit begann Neta an der Schauspielschule *Nissan Ativ* in Tel Aviv zu studieren. Nach Abschluss ihres Schauspiel diploms studierte sie an der Universität Tel Aviv Schauspiel und Philosophie, und wurde gleich danach am *Chan Theater* in Jerusalem engagiert. Sieben Jahre später entschied sie sich zu einem dreijährigen Auslandsaufenthalt, der sie anfangs nach Dänemark zu Eugenio Barba führte, und dann nach Japan, wo sie eine intensive Butoh-Ausbildung machte und eine Weile als Assistentin Kazuo Ohnos tätig war.

---

140 Saltzmann und Plotzky sind seit 2002 verheiratet.

141 Neta Plotzky, aus einem Gespräch am 7.2.2010



Zurück in Israel begann sie erste Regiearbeiten mit einer eigenen Truppe, die anfangs im *Seminar Ha Kibbuzim* in Tel Aviv probte. Im *Tateatron Misgav* war Plotzky sowohl als Schauspielerin als auch als Regisseurin beschäftigt. Plotzky gehört seit vielen Jahren zum Ausbildungsteam der *Nissan Ativ* Schauspielschule und unterrichtet auch an anderen Theaterschulen Israels. Die Zusammenarbeit mit David Maayan besteht seit Ende der 80er Jahre. Plotzky war Performerin in verschiedenen Projekten Maayans, unter anderem in *Arbeit macht frei*, und später auch am Laborprojekt in Cabri beteiligt. Seit Beginn des *Shlomi Centers* ist sie gemeinsam mit Pablo Saltzmann wesentlich an der Leitung desselben beteiligt. Im Jahr 2008 wurde ihr der israelische Preis für Verdienste im Fringetheater verliehen.

**Claudio Adelberg** : Seit 2000 technischer Leiter und Designer des Zentrums.

Claudio Adelberg kam nach Abschluss eines Studiums der Elektrotechnik und eines Kunststudiums von Argentinien nach Israel. Er arbeitete mit mehreren alternativen Theatergruppen, unter anderem mit der Gruppe *Tav*, und begann seinen künstlerischen Dialog mit Maayan beim Akko Festival.

Bereits im *Tateatron Misgav* begann eine fruchtbare Zusammenarbeit mit Plotzky und Saltzmann. Adelberg war ebenfalls Teilnehmer der Projektgruppe in Kibbuz Cabri und von Beginn des *Shlomi Centers* an dessen Aufbau beteiligt. Seine Philosophie ist ein wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Arbeit des gesamten Teams. Seit 2000 ist er dort technischer Leiter und Designer.

**Alain Koginsky**: seit 2000 Ensemblemitglied und Ausstatter des Zentrums.

Alain Koginsky stammt aus Paris, wo er Veterinärmedizin und Zirkuskunst studierte. Er ist ausgebildeter Clown und Theaterausstatter und begann bereits vor der Laborarbeit in Cabri einen künstlerischen Dialog mit David Maayan und anderen späteren Mitarbeitern des Shlomi Centers.

**Magdalena Klein:** seit 2000 Ensemblemitglied.

Magdalena Klein stammt aus Rumänien und war vor ihrer Einwanderung nach Israel mit 37 Jahren als Regisseurin in einem rumänischen Repertoiretheater tätig gewesen. Auch sie war bereits in Cabri Teilnehmerin des Laborprojektes und ist seit Beginn des Shlomi Zentrums Mitglied des Ensembles.

**Simcha Samson:** seit 2000 Ensemblemitglied und Reparaturbeauftragter des Centers. Simcha Samson ist Kibbuzmitglied aus Cabri und nahm am dortigen Laborprojekt teil. Er ist kein ausgebildeter Künstler, vielmehr ist seine eigentliche Expertise die Staatsgeschichte Israels, die er studiert und sogar eine Weile unterrichtet hat. Samsons Sohn hat eine Autoimmunerkrankung, die eine dauernde Erreichbarkeit notwendig macht. Dennoch ist Samson ein fixer Bestandteil des Shlomi Ensembles und ein fähiger Performer.

Ab 2002 schloss sich der aus Frankreich nach Israel gekommene Filmemacher **Fabian Fitussi** dem Ensemble des *Shlomi Centers* an. Fitussi war in Paris unter anderem bei verschiedenen Fernsehsendern beschäftigt gewesen, und ist seitdem als Videokünstler und Schauspieler im Zentrum tätig. Seine Filmarbeiten wurden wesentliche Bestandteile der Performancearbeit des *Shlomi Centers* (siehe auch Kapitel 10).

Seit 2006 hat das *Shlomi Center* außerdem eine Produktionsleiterin, die aus Shlomi selbst stammt: **Sarit Yah**, geboren und aufgewachsen in Shlomi, ist die erste Person, die nicht nur mit den Künstlern, sondern auch mit den Behörden der Stadtverwaltung umzugehen weiß, und dadurch das bürokratische Leben des Zentrums um vieles vereinfacht hat.

“ Sie ist eine von uns und eine von ihnen. Sie kann ins Telefon brüllen, dass man Gänsehaut bekommt. Aber seit sie für uns arbeitet, scheint die ganze Stadt mehr für uns zu tun...“<sup>142</sup>

---

142 Pablo Saltzman, Gespräch vom 6.2.2010, Übersetzung der Verfasserin.

Folgende Künstler waren zwischen 2000 und 2010 entweder fixe Ensemblemitglieder oder künstlerische Mitarbeiter<sup>143</sup> im *Shlomi Center*:

Jane Seybel (Produktionsleitung 2000 – 2003), Sagit Damty, Schiri Goldenberg-Giorno (seit 2006 Leiterin einer eigenen Theatergruppe in Benjamina, regelmäßige Zusammenarbeit mit den Shlomi Center), Adva Levi-Goshen, Yaron Goshen, Barak Nachschol, Nathaly Turgeman, Angelika Kisser-Maayan.

### 6.2.1. Wohnen in der Gemeinde

Nur zwei der Künstler des Ensembles, Neta Plotzky und Pablo Saltzmann, verlegten ihren Wohnsitz ab 2002 tatsächlich nach Shlomi. David Maayan war bereits unweit von Shlomi, in Nahariya, wohnhaft. Den meisten der anderen Künstlern war eine Verlegung ihres Wohnsitzes jedoch nicht möglich. Außerdem erschien die Situation des Wohnungsangebotes durch die Gemeinde Shlomis in der Realität komplizierter als ursprünglich angedacht. Plotzky und Saltzmann gingen deshalb in Shlomi einen privaten Mietvertrag unabhängig von vorher abgesprochenen Unterstützungen durch die Stadtgemeinde ein. Alle anderen nahmen längere Anfahrtszeiten auf sich, oder übernachteten regelmäßig bei anderen Ensemblemitgliedern in Shlomi und Umgebung.

Insgesamt haben sich die Lebensmittelpunkte der festen Ensemblemitglieder über die Jahre jedoch mehr und mehr dem Norden Israels, und somit Shlomi, angenähert.

---

<sup>143</sup> Als künstlerische Mitarbeiter werden hier jene Künstler bezeichnet, die nicht in einem ununterbrochenen Arbeitsverhältnis mit dem *Shlomi Center* standen.

### 6.3 Erste Aktivitäten des Ensembles im *Shlomi Center*

Vor dem Sommer des Jahres 2001 waren die Räumlichkeiten des Zentrums soweit fertig, dass Probe- und Büroarbeiten regelmäßig beginnen konnten. Die Verwaltung des Budgets oblag zu diesem Zeitpunkt bereits dem oben genannten Verein, dem Miriam Soglobeck vorstand. Inhaltliche und Budgetverhandlungen mit dem Verein fanden ebenfalls regelmäßig statt, was einige der geplanten Projekte verschob und andere in Frage stellte.

#### 6.3.1 *Etwas, das mit einem Tanzfest endet*

Um den Beginn der Probearbeiten zu erleichtern und gleichzeitig baldige erste Vorstellungen im Zentrum zu ermöglichen, entschied das künstlerische Team des *Shlomi Centers* unter David Maayan als erste Performance ein Stück zu zeigen, das Pablo Saltzman und Neta Plozky zuvor mit einer Theatergruppe in Karmiel geprobt hatten. Der Name der Performance war *Maschehu she nigmar be Arkada* (dt: *Etwas, das mit einem Tanzfest endet*). Neben den Ensemblemitgliedern des *Shlomi Centers* waren auch einige Schauspieler und Musiker aus Karmiel beteiligt.

Das Stück wurde über den Sommer geprobt und erstmals im Herbst gezeigt, und zwar noch vor der offiziellen Eröffnung des Centers, die schließlich erst Ende 2001 stattfand.

#### 6.3.2 Ein kleines anthropologisches Projekt

Das geplante Projekt zur Erforschung von Sprache, Ritualen und Geschichten des marokkanischen Bevölkerungsteils der Gemeinde wurde, ebenfalls vor

dem Sommer 2001, in einem kleineren Rahmen als ursprünglich angedacht, begonnen.

Als Künstlerteam begannen Schiri Goldenberg-Giorno, Yaron Goshen und die Verfasserin dieser Arbeit einen Dialog mit den älteren Mitgliedern der marokkanischen Gemeinde Shlomis, um mittels Videoaufzeichnungen, Fotos und Tonaufnahmen hauptsächlich autobiographische Materialien zu sammeln. Ziel des Projektes war einerseits ein Kennenlernen der Menschen in Shlomi und ihrer Geschichte, andererseits ein beginnender Dialog über kulturelle Themen dieser Bevölkerungsgruppe, wie etwa die immer seltener werdende Sprache Mugarabi<sup>144</sup>.

Interessantes Ergebnis des Projektes war unter anderem eine Art „Tausch“ zwischen dem Ensemble und den teilnehmenden marokkanischen Familien: Im Frühling 2002 wurden die Künstler des Zentrums zur *Mimuna*, der traditionellen marokkanischen Feier zu Ende der Pessachfastenzeit eingeladen, während einige Wochen später im *Shlomi Center* eine Feier zu Ehren der marokkanischen Familien veranstaltet wurde, bei der gesammelte Materialien aus dem Projekt wie Geschichten, Kochrezepte, Fotos und Filmaufnahmen präsentiert wurden. Ähnlich Eugenio Barbas *Barter-Projekten*<sup>145</sup> wurden hier kulturelle Inhalte ausgetauscht, und beide Seiten hatten das Gefühl etwas bekommen und etwas gegeben zu haben.

### 6.3.3 Theaterprojekte an Schulen in Shlomi

Zu Beginn des Schuljahres 2001/2002 begannen zwei der Ensemblemitglieder des *Shlomi Centers* mit dem Unterrichten von Theaterklassen in einigen Schulen Shlomis. Magdalena Klein übernahm im Rahmen dieses Projektes eine Kurs in einer religiösen Mädchenschule in Shlomi, während Alain Koginsky eine Klasse für talentierte Jugendliche unterrichtete, die allwöchentlich im Rahmen eines speziellen Programms aus dem gesamten

144 Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Judeo-Moroccan\\_Arabic](http://en.wikipedia.org/wiki/Judeo-Moroccan_Arabic), Abrufdatum: 14.6.2010

145 Siehe <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/eugenio-barba-a-rebel-heart-that-doesnt-miss-a-beat-686248.html>, Abrufdatum 24.6.2010

nördlichen Teil Israels nach Shlomi kommen. Ziel dieser Projekte war eine jeweilige Abschlussarbeit der Schüler für ein schulinternes Publikum. In den darauffolgenden Jahren wurde solche Theaterprojekte auch von anderen Ensemblemitgliedern des *Shlomi Centers* in weiteren Schulen Shlomis durchgeführt.

#### 6.3.4 Neta Plotzkys Frauentheatergruppe

Ein weiteres Angebot des *Shlomi Centers*, das sich hauptsächlich an die Gemeinde wandte, war die Gründung einer Theatergruppe für Frauen aus Shlomi und Umgebung unter der Leitung von Neta Plotzky. Die Arbeit mit den Frauen fand ab Herbst 2001 wöchentlich statt, und endete im Sommer 2002 mit einer Präsentation von ausgesuchten kleinen Szenen.

#### 6.3.5 Die Sommerkollektion

Ab Herbst 2001 begannen Probearbeiten für *Kollektiat Kaiz* (dt: *Die Sommerkollektion*), jener Performance, die ab der offiziellen Eröffnungsfeier im Winter 2001 gezeigt wurde. Als erste im *Shlomi Center* präsentierte Eigenproduktion sollte auch hier eine Verbindung zur Stadt nicht fehlen. Die Performance begann deshalb vor dem Theaterhangar und führte die Zuschauer dann in Kleinbussen auf einer Rundfahrt durch Shlomi, zeigte die Kleinstadt und ihre Grenzverbundenheit aus nächster Nähe, bevor im Hangar selbst der eigentliche Bühnenteil begann.

#### **6.4 Die Eröffnung des *Shlomi Centers***

Die offizielle Eröffnung des Shlomi Centers fand im Winter 2001 statt, obwohl wie oben beschrieben viele Aktivitäten des Zentrums bereits vorher begonnen hatten.

Die Schule des Zentrums öffnete ihre Pforten erst im Jänner 2002.

Die Eröffnungsfeier fand gleichzeitig mit der Premiere von *Kollektiat Kaiz* statt. Am gleichen Nachmittag wurden Vertreter des Kulturamtes gemeinsam mit Beamten des Bürgermeisteramtes in Shlomi und der Vereinsvorsitzenden durch die fertigen Büroräume und den Hangar geführt. Danach wurde die rare Gelegenheit, alle Beteiligten des *Kulturgewächshaus*-Projektes versammelt zu haben, wahrgenommen, um anstehende Themen zum Aufbau zu besprechen. Es handelte sich um einen ersten gemeinsamen offiziellen „Begutachtungsbesuch“ von Seiten der Behörden, nach dem die Phase des Aufbaus nicht zuletzt beurteilt oder verbessert werden sollte.

### **7 (Anfängliche) Schwierigkeiten oder Lernprozesse im *Kulturgewächshaus***

Die gesamte Anfangszeit der Aktivitäten des *Shlomi Centers* war von verschiedensten Herausforderungen für alle Ensemblemitglieder geprägt. Das Erlernen der „Codes“ des neuen Ortes entpuppte sich in mehreren Bereichen als schwierig. So wurde das neuerworbene technische Equipment bereits in der ersten Nacht aus dem (alarmgesicherten) Hangar gestohlen, und danach immer wieder auch andere Möbel- und Inventarstücke. Mit der Zeit lernten die Künstler des *Shlomi Centers*, dass man mitunter gestohlene Stücke

zurückbekommen konnte, wenn man sich an die richtigen Mitglieder der Gemeinde wandte.

Eine weitere Herausforderung stellten gerade in den ersten Arbeitsmonaten schwierige Temperaturbedingungen dar. Es dauerte eine Weile, bis die Klimaanlage im Hangar eingebaut wurden, und danach eine weitere (lange) Weile, bis diese halbwegs regelmäßig funktionierten. Erste Arbeiten jeglicher Art wurden deshalb unter extremer Hitze oder Kälte (in den Wintermonaten) durchgeführt.

In der ersten Regenperiode des Winters 2001 kam es ausserdem zu kleinen Überschwemmungen im Probe- und Bühnenbereich, weil die Dachverkleidung unzureichend war. (In diesem Winter wurden bei Regenwetter mehrere Vorstellungen mit Kübeln im Zuschauer- und Bühnenbereich abgehalten, die durch das undichte Dach tropfendes Wasser auffingen.)

Ebenso wie an neue Menschen, das Klima und die Umgebung musste sich das Ensemble an diverse Tierarten gewöhnen, die in der trotz industrieller Bebauung durchaus ländlichen Gegend in den bodennahen Hangar Einzug fanden.

So mussten etwa bei Probearbeiten für *Maschehu Sche Nigmar Be Arkada* im Sommer 2001 mehrmals Skorpione aus Kostümkisten und unter Sitzbänken entfernt werden.

Herausforderungen der menschlichen Art stellten vor allem die Diskrepanzen mit der oben erwähnten budgetverwaltenden Vereinsleitung und bürokratische Schwierigkeiten dar. Um wenigstens nach Ablauf der genannten zweijährigen Frist einen selbstverwaltenden Status zu haben, gründete das *Shlomi Center* bereits im Jahr 2002 einen eigenen Verein, der ab 2004 bis heute die Budgetverwaltung nach den Vorstellungen des Zentrums selbst übernahm.



## 7.1. Sicherheit als Grenzthema

Immer wieder kam und kommt es in Shlomi zu Alarmen oder Sicherheitswarnungen von Seiten der Autoritäten, die den Künstlern des Zentrums oftmals Entscheidungen abverlangten, was Arbeitszeiten, Unterricht, Proben und manchmal auch die Vorstellungen des *Shlomi Centers* betraf.

“We had to learn to cancel performances sometimes, because the security reports were not clear.”<sup>146</sup>

In dieser „Lernperiode“ hieß es mehrmals, mitunter am selben Tag, eine Performance aus Sicherheitsgründen absagen zu müssen. Seitdem werden bei Kartenbestellungen im *Shlomi Center* per Telefon oder Internet immer Kontaktdaten und Telefonnummern verlangt, um das Publikum im Ernstfall persönlich anrufen zu können. Das hat besondere Wichtigkeit, wenn man bedenkt, dass einige Zuschauer oder Gruppen einen mehrere Stunden langen Anreiseweg in Kauf nehmen.

Das Thema Sicherheit drängte sich auch nach der ersten Aufbauphase des *Shlomi Centers* immer wieder in den Vordergrund. Bis heute gibt es regelmäßig Zwischenfälle in Shlomi oder seiner Umgebung, und die Künstler des Zentrums sind wie alle anderen in dieser Gegend jedes Mal aufs Neue gezwungen, damit umzugehen.

Im Jahr 2002 kam es auf der Straße zwischen Kibbuz Cabri und Shlomi zu einem Angriff durch zwei Terroristen der Hisbollah, die auf vorbeifahrende Autos schossen und dabei mehrere Menschen töteten und einige verletzten.<sup>147</sup>

---

146 David Maayan, Gespräch vom 12.5.2010

147 Vgl. auch [http://www.ezy.co.il/memoSite\\_eng.asp?memorial\\_id=456,Abrufdatum:12.6.2010](http://www.ezy.co.il/memoSite_eng.asp?memorial_id=456,Abrufdatum:12.6.2010)

Diese Fahrtroute ist Teil des Anfahrtswegs fast aller Ensemblemitglieder, die mit dem Auto nach Shlomi fahren. Rein zufällig war keiner von ihnen in genau jenen Stunden auf der Strecke unterwegs.

„It was a strong shock for all of us. It became so clear, that the danger is not somewhere there, but here – exactly where we are. It left us with a feeling of deep insecurity.“<sup>148</sup>

Einige Jahre später, während der Libanonkrise 2006, beschädigte eine *Katyusha-Rakete*<sup>149</sup> den Hangar des *Shlomi Centers*. Da es sich um einen nächtlichen Angriff handelte, war das Zentrum zu diesem Zeitpunkt menschenleer.

„Wir alle hier sind in den Augen vieler anderer entweder verrückt, weil wir weiter hier arbeiten, oder paranoid, weil wir die Sache zu ernst nehmen. Als Künstler haben wir die Chance, unsere Ängste zu thematisieren, sie in unsere Kunst einfließen zu lassen und verrückt zu sein, weil wir weiter an die Möglichkeit einer friedlichen Konfliktlösung glauben. Wir thematisieren, reden, besprechen mehr als andere, glaube ich, letztendlich muss aber doch jeder einzelne seine Angst mit sich selbst ausmachen...“<sup>150</sup>

Eine Gewöhnung, Abhärtung oder anderes Herangehen an dieses Thema gibt es in Wirklichkeit nicht.

## **8 Die Schule für performative Theaterkunst im *Shlomi Center***

Einige Monate später als ursprünglich geplant, zu Beginn des Jahres 2002, eröffnete das *Shlomi Center* seine Schule für performative Theaterkunst.

---

148 David Maayan, Gespräch vom 21.5.2010

149 Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Katyusha\\_rocket\\_launcher](http://en.wikipedia.org/wiki/Katyusha_rocket_launcher) , Abrufdatum :12.6.2010

150 Pablo Saltzman, Gespräch vom 6.2.2010, Übersetzung der Verfasserin

Die ersten Schüler kamen alle aus der nördlichen Gegend Israels, sodass sich keiner von ihnen, wie ursprünglich angedacht, in Shlomi selbst niederließ. Von Anfang an waren die Theaterschüler des *Shlomi Centers* aus fast allen Altersgruppen und Bevölkerungsschichten, Neueinwanderer und *Sabres* ebenso gemischt wie Religiöse und Nichtreligiöse (die Zahl der nichtreligiösen Schüler war aber immer größer). Im ersten Jahr zählte die Gruppe der aufgenommenen Studenten sieben, danach wurden es stetig mehr (Im Wintersemester 2010 sind im ersten Jahrgang bereits 15 Angemeldete).

Der Unterricht fand im ersten Jahr an zwei Tagen pro Woche statt. Die Schüler wurden von den Ensemblemitgliedern in Fächern wie Schauspiel (Neta Plotzky), Regie (David Maayan und Pablo Saltzmann), Clownerie (Alain Koginsky), Stage Design (Claudio Adelberg) und physisches Training (Angelika Kisser-Maayan) unterrichtet, und bekamen für ihre eigenen Abschlussarbeiten jeweils einen Künstler als Tutor und Helfer zugeteilt.

“It was essentiell to teach them from the beginning their own independent way of working. As a performance artist you have to be able to make your own choices.”<sup>151</sup>

Die eigenständige Arbeitsweise der Schüler wurde von allen unterrichtenden Künstlern des *Shlomi Centers* unterstützt. So erarbeiteten sie etwa mit Claudio Adelberg Planung und Aufbau eines eigenen Bühnenmechanismus für die Abschlussarbeiten.

## 8.1 Einbeziehung der Wirklichkeit in den Unterricht

Ein anderer wichtiger Punkt in der Vermittlung der gelernten Inhalte war die Einbeziehung der Realität (der eigenen Person und des Ortes) in den jeweiligen Performanceinhalt. Das physische Training etwa stand immer am Beginn der Unterrichtstage und wurde nach einer Eingangsphase ebenfalls

---

<sup>151</sup> David Maayan, Gespräch vom 21.5.2010.

von jeweils einem Schüler gemeinsam mit der Verfasserin dieser Arbeit vorbereitet. Jede Trainingsstunde war in verschiedene Einheiten unterteilt und stand unter einem anderen ausgesuchten Thema, das sich durch die gesamte Unterrichtseinheit zog. Mit einem Lauf durch das Stadtgebiet von Shlomi wurde die Stunde begonnen, wobei die Schüler in jeweils dem Tagesthema angepassten Kostümen liefen, die sie selbst vorbereitet hatten.

Mit der Zeit wurde diese „Parade“ der laufenden, kostümierten Theaterschüler von den Arbeitern des Industriegebietes und den Bewohnern Shlomis bereits erwartet.

Pünktlich um 10.30 Uhr an Dienstagen standen diejenigen, die wollten und betrachteten die Vorbeilaufenden.

*Abbildung 3: Schüler des Shlomi Center mit Arbeitern aus einem benachbarten Betrieb, Foto: Angelika Kisser-Maayan, Februar 2004*



Die Arbeit in und mit der Gemeinde war ein weiteres Thema, das die Theaterschüler versuchen und erlernen sollten. Besonders zu Feiertagen

übernahmen die Schüler daher kleinere Programmpunkte in Kindergärten oder dem Altersheim Shlomis, jeweils mit Hilfe eines erfahrenen Künstlers.

Bereits ab Ende des ersten Schuljahres, nach erfolgreicher Planung und Durchführung eines eigenen Solos, war es den Schülern möglich, bei den Performances des *Shlomi Centers* zu assistieren. So waren zwei Schülerinnen<sup>152</sup> des zweiten Jahrganges Assistentinnen in der Performance *Mifal Chaiejnu* (englischer Titel: *Our Lifework Forgotten Memories*) 2003, und übernahmen später im selben Stück kleine Rollen (siehe auch Kapitel 10).

Erst seit dem Beginn des Jahres 2010 bekommt die Theaterschule des *Shlomi Centers* eine eigene staatliche Unterstützung. Ausserdem gibt es erstmals eine Möglichkeit für Schüler, um ein Stipendium anzusuchen, welches die Ausbildungskosten übernimmt. Als Gegenleistung verpflichten sich Schüler, die ein Stipendium in Anspruch nehmen, einige Wochenstunden Arbeit für die Gemeinde Shlomi zu verrichten.

## 9. Vom *Gewächshaus* zum Theaterzentrum

Bis zum Jahr 2003 wurde das *Shlomi Center* als *Kulturgewächshaus* geführt und finanziert. Ab dann wurde es unter der Definition *Theatergruppe* weitergeführt und bekam als solche ein jährliches Budget. 2004 wurde auch der Name des *Shlomi Centers* von *Merkaz Shlomi Le Avoda ve Iezira* (*Shlomi Zentrum für Arbeit und Kreation*) auf *Merkaz Shlomi Le Teatron Alternativi* (*Shlomi Zentrum für alternatives Theater*) geändert. Wie bereits erwähnt, wurde davor auch ein eigener Verein zur Selbstverwaltung des Zentrums gegründet, der seitdem die finanzielle Verantwortung übernommen hat.

---

152 Dorit Dora und Nastja Polonsky

### 9.1 *Alteinwanderer arbeiten mit Neueinwanderern*

Nachdem die Neudefinition des *Shlomi Centers* als eigenständige Theatertruppe bestätigt war und ausserdem die selbstbestimmte Verwaltung durch den Verein stattfand, konnte neben staatlichen Subventionszahlungen auch bei potentiellen Sponsoren um Unterstützung für spezielle Projekte angesucht werden.

In der Folge bekam das *Shlomi Center* unter anderem vom israelischen Ministerium für Zuwanderung Unterstützung für ein Projekt mit süd-amerikanischen *Olim Chadaschim* (dt. *Neueinwanderern*) zugesichert, welches von 2005 bis 2008 lief. In dieser Zeit wurden mit einer Gruppe von Immigranten aus Uruguay, Brasilien und Argentinien unter der Anleitung von Pablo Saltzmann und anderen Künstlern des Zentrums vier Theaterstücke zu autobiographischen Themen zusammengestellt und im *Shlomi Center* präsentiert.

„In that way the theater in Shlomi became a point of refuge for artists and non artists from other countries that are caught in a struggle between their old and their new identity as well as their old and their new place as an artist.“<sup>153</sup>

Aufgrund von Sprachproblemen arbeiteten diese Immigranten fast alle in minderwertigeren Positionen als erhofft. Einige unter ihnen waren in ihrer Heimat Künstler oder Musiker gewesen und mussten ihre Kreativität nun höchstens als Hobby ausleben. Im *Shlomi Center* fanden sie nicht nur sprachliches Verständnis, da sowohl Pablo Saltzmann als auch Claudio Adelberg Spanisch sprechen und Portugiesisch verstehen, sondern auch eine Plattform für ihre Kunst.

„The israeli society is usually forcing people to integrate faster than they would normally wish to, and that brings a lot of frustration and identity questions for the people.“<sup>154</sup>

---

153 David Maayan, Gespräch am 2.6.2010

154 Ebd.

In ihrer ersten Performance *Olim al ha Schulchan* (Der Titel hat eine Doppelbedeutung: *Neueinwanderer auf dem Tisch* oder *Wir steigen auf den Tisch*) thematisierte die Gruppe der Neueinwanderer genau jene Schwierigkeiten, die die Konfrontation mit dem neuen Land, vor allem mit dessen Autoritäten, mit sich brachte. Alle Vorstellungen wurden in spanischer und hebräischer Sprache abgehalten.

Interessant ist, dass ein Teil der Gruppe bis heute in engem Kontakt mit dem *Shlomi Center* und seinen Künstlern steht. Gustavo Bustamante, argentinischer Musiker und Sänger, ist bis heute am *Shlomi Center* als Musiker beschäftigt und unterrichtet regelmäßig in der Schule des Zentrums. Am Projekt *Itkansut Ba Attika* im Herbst 2010 war er als Sänger und Darsteller beteiligt.

## **10 Zwei ausgewählte Stücke : *Mifal Chaiejnu Sikaron Schichecha* (2003) und *Jeschenim* (2007)**

Im folgenden soll eine Inszenierungsanalyse von zwei Performances des *Shlomi Centers* erfolgen. Zu diesem Zweck wurden ein Stück aus dem Jahr 2003 und eines aus dem Jahr 2007 ausgewählt. Beide zeichnen sich durch eine spezifische Performancesprache aus und verwenden zum Teil ähnliche theatrale Mittel. Dennoch gibt es auch offensichtliche Unterschiede, die nicht nur aus dem Zeitunterschied erklärt werden können, sondern letztendlich aus der Tatsache, dass *Mifal Chaiejnu* von David Maayan inszeniert wurde, während Pablo Saltzmann als Co-Regisseur tätig war. Die Regie von *Jeschenim* im Jahr 2007 wurde hingegen völlig von Pablo Saltzmann übernommen, während David Maayan als Dramaturg und künstlerischer Berater beteiligt war. Da es sich um Performancearbeiten handelt, kann nicht, wie in anderen Inszenierungsanalysen, von einer vorhandenen Textvorlage ausgegangen werden. Die Texte dieser Stücke entstanden während des

Probenprozesses in Zusammenarbeit zwischen Regisseuren und Darstellern, teilweise aus autobiographischen Materialien der Künstler, teilweise aus Zitaten der kollektiven israelischen Geschichte und neugewähltem sprachlichem Material. Die Verfasserin dieser Arbeit hat im ersten Stück selbst mitgewirkt, und im zweitgenannten einen Teil der Probenarbeit und einige Vorstellungen mitverfolgt. Eigene Aufzeichnungen wurden daher für die nachfolgende Analyse ebenso verwendet wie Probetagebücher anderer Darsteller, Interviews, Bilder, Kritiken und persönliche Gespräche mit Zuschauern.

## **10.1 *Mifal Chaiejnu Sikaron Schichecha* (englischer Titel<sup>155</sup>: *Our Lifework Forgotten Memory*)**

### 10.1.1 Besetzungsliste und Angaben zum Stück

Konzept und Regie : David Maayan

Coregie: Pablo Saltzmann

Bühnendesign: Claudio Adelberg und David Maayan

Licht: David Maayan

Musik: Ori Vidislavsy

Gesang: Angelika Kisser-Maayan (bis 2004), Karin Stang (ab 2004)

Sound: Roey Hertz

Videoart: Fabian Fitussi

Kostüme: Alain Koginsky

Dramaturgie: David Maayan, Pablo Saltzmann

Sacred Dances: Jivan Sunder und Nathalie Turgeman

Produktionsleitung: Frieda Raphael

Darsteller: Neta Plotzky, Pablo Saltzmann, Alain Koginsky, Sagit Damty, Schiri Goldenberg-Giorno, Magdalena Klein, Fabian Fitussi, Karin Stang, Nastja

---

<sup>155</sup> Diese Performance hatte von Anfang an auch einen englischen Titel, da sie u.a. in Rumänien auf Tournee ging (2005)



Polonsky, Dorit Dora, Simcha Samson, Barak Nachschol, Nataly Turgeman,  
Angelika Kisser-Maayan (bis 2004)

Premiere: 20.11.2003, *Shlomi Center*

Dauer der Performance: ca. 1,5 Stunden

Die Performance *Mifal Chaiejnu* war eine der ersten eigenständigen Produktionen des Ensembles des *Shlomi Centers* unter der Regie von David Maayan. *Mifal Chaiejnu* läßt sich im Deutschen etwa mit *Fabrik unseres Lebens* übersetzen, und nahm genau wie der Titel vermuten läßt die Fabriken der Umgebung des *Shlomi Centers* als Modell einer Bühnenapparatur. Die Produktion von Objekten, die täglich erzeugt oder weiter verarbeitet werden, wird in diesem Werk umgesetzt auf das menschliche Gedächtnis, welches pausenlos Gedanken und Bilder erzeugt, verarbeitet und fabriksartig damit beschäftigt ist, Gedankengänge auf ihre Wichtigkeit zu kontrollieren, um sie danach entweder zur Erinnerung weiterzuleiten oder aber dem Vergessen zuzuordnen. Das Vergessen kommt in der Fabrikswelt dem Verbrennen oder Neuverarbeiten gleich.

Abbildung 3 : Bühnenmodell *Mifal Chaiejnu*, Foto: David Maayan, Shlomi 2003



#### 10.1.2 Verlauf der Performance:

Das Publikum wird zu Beginn in einen Raum geführt, der angenehm beleuchtet ist. Man sitzt auf weichen Pölstern bequem am Boden, hört arabischen Gesang und beobachtet eine in der Mitte des Raumes whirlende Sufitänzerin<sup>156</sup>. Die Tänzerin dreht sich bereits, wenn das Publikum hereinkommt und dreht sich immer noch, wenn der Raum nach etwa 15

156 Sufi Whirling siehe: [http://en.wikipedia.org/wiki/Sufi\\_whirling](http://en.wikipedia.org/wiki/Sufi_whirling) , Abrufdatum 15.5.2010

Minuten wieder verlassen wird, um der Vorstellung weiter zu folgen. Durch dunkle Korridore werden die Zuschauer dann weiter geführt, und sitzen schließlich in Gängen rund um die Fabrikshalle, die mit einer Art Metallzaun abgegrenzt ist. Der metallene Zaun ist gleichmäßig mit unzähligen Holztafeln behängt, welche verschiedenste Erinnerungselemente wie Fotos, Urkunden, Bilder, Karten und ähnliches tragen.

„Es ist eine Memorymaschine, jedes Bild ist Sauerstoff für die Vergangenheit, die Gegenwart hängt daran, bis sie ein Metallnetz wird.“<sup>157</sup>

Durch dünne Ritzen sieht man in eine Fabrikshalle, in der weitere Erinnerungstafeln aufgehängt und andere ausgetauscht werden. Dann wird es dunkel und in der Holztafelwand bewegen sich einige Täfelchen und jeweils ein sprechender Mund wird sichtbar, der den Stammbaum seiner Familie erzählt. Jeder Zuschauer sieht einen solchen Ausschnitt sehr nahe, wie auf einer Art persönlichem Fernseher. Jeder Fehler eines sprechenden Mundes bringt an seiner Stelle kurz ein Bild eines Auges, wie zur Kontrolle des Gesagten. Die Schauspieler stehen bei dieser Szene nur durch den mit Holztafeln bedeckten Drahtzaun getrennt dem Publikum sehr nahe im Dunklen und beleuchtet mit einer Speziallampe selbst entweder ihren Mund oder ein Auge. Das führt ambivalenterweise einerseits zu einem Nahegefühl zwischen Zuschauer und Schauspieler, andererseits kann keine Seite die andere erkennen, was gleichzeitig Anonymität mit sich bringt.

In der darauffolgenden Szene ist helles Licht im gesamten (Bühnen-) Fabrikraum, welches einen regen Arbeitsablauf in der „Gedankenfabrik“ erkennen lässt: Menschen in Overalls öffnen Täfelchen der Gedankenwand, sodass man mehr und mehr, und schließlich die gesamte Halle sehen kann. Die Geräusche, die man hört, sind Fabriksgeräusche, Maschinen und Stimmengewirr, dazwischen eine Art Vorarbeiter, der den anderen Kommandos zuruft.

---

<sup>157</sup> Vgl. Michaelov, Mihaela: *Our lifework forgotten memory*. In: Suplimentul de Cultura, 30.5.2005 .Übersetzung: Magdalena Klein.

Man sieht, wie sich einige der Arbeiter/Schauspieler mit Gummiseilen an Pfosten in der Mitte der Halle befestigen und die Geräusche in der Halle ändern sich plötzlich: Statt des Fabrikslärms hört man schnelle Popmusik und mit ihr verändern sich die Bewegungen und Bilder in der „Erinnerungsfabrik“. Wie Gedankenblitze schnellen die Darsteller an den Gummiseilen nach vorne zur Gitterwand hinter der die Zuschauer sitzen, kommen ihnen für einen Augenblick sehr nahe und werden von dem elastischen Gummiband zurückgeschleudert. Während diesem schnellen Vor und Zurück werden von den Akteuren, Auszüge aus Geständnissen gleich, weiter die Texte der eigenen Familiengeschichte gesprochen bzw. gerufen.

In der nächsten Szene ändert sich wieder die Musik, sie wird langsam und emotional, die Schauspieler bleiben in einem „Freeze“ stehen, und die Erinnerungsfabrikshalle wird plötzlich zu einer Art Museum. Die Zuschauer werden aufgefordert, durch die Halle, an den Schauspielern vorbei zu einer Treppe und über diese auf eine Galerie zu steigen. Traurige Musik begleitet das Publikum auf diesem Weg „hinauf“, sie lassen ein Stück Erinnerung bereits hinter sich. Das hebräische Wort *Alija* (die Einwanderung) ist in seiner Grundbedeutung eigentlich der *Aufstieg*, bei dem unweigerlich etwas zurückgelassen wird: Familie, Freunde, ein Stück Lebensweg und Erinnerungen.

Oben auf der Galerie sitzen die Zuschauer und sehen hinunter, wie von der Reling eines Schiffes. Wie an einem Schiff „hängt“ von dort oben auch eine Darstellerin herab, Magdalena Klein. Sie ist die Figur am Bug, wenn man so will. In der Gedankenfabrikshalle unten werden jetzt verschiedene Bilder der individuellen und gleichzeitig doch auch kollektiven Vergangenheit gezeigt. Der Blick von oben nach unten verstärkt das Gefühl des Vergangenen, man sieht auf etwas hinunter, es ist schon weiter weg. Man sieht die Akteure wie Kinder in Neta Plotzkys Sanatorium der Kinderzeit, Polen 1949, dann ein Kind das sich erhebt, Alain Koginsky, um sich vom sterbenden Vater zu verabschieden. Eine Sängerin, die mitten unter den Zuschauern sitzt, singt währenddessen ein israelisches Schlaflied für Kinder.

Weitere Erinnerungsbilder folgen, wieder vermischen sich die Erinnerungen der Einzelnen mit den kollektiven. Man sieht Sagit Damty als ihre jemenitische Großmutter, eine junge Immigrantin müde und kraftlos am Fabrikstor stehen: Sie möchte hinein, der Vorarbeiter aber weist sie ab, es bestehe Gefahr der Infektion, sagt er laut.

In einer nächsten Szene kommt Schiri Goldberg-Giorno als ihre Mutter auf die Bühne, in die Halle, begrüßt alle Anwesenden freundlich und lobt den Fortschritt bei den Renovierungsarbeiten des Theaters. Jetzt, wo es hier um Erinnerungen ginge, sei sie gekommen, um Schiri zu sehen, um ihr zu sagen, dass sie heute, wenn sie nur könnte, alles ganz anders machen würde als damals. Sie bekommt vom Vorarbeiter ein Mikrofon in die Hand und spricht zuerst langsam, dann immer schneller werdend, während das Gesprochene zu einer Art Gesang wird, hört man einen Rhythmus, der die Worte begleitet.

„...wenn ich nur könnte, dann würde ich ändern, was vergangen ist, würde ich ändern, wenn ich nur könnte, würde ich mehr sagen und mehr fragen, mehr sagen, mehr fragen, mehr wissen und mehr verstehen, mehr dasein, ich würde fragen, ich würde wissen, ich würde kommen, ich würde behüten, ich würde beschützen, ich würde umarmen, ich würde pflegen, ich würde kümmern, ich würde trösten, ich würde wiegen, ich würde streicheln, ich würde besänftigen..“<sup>158</sup>

Der Text geht auf die Vergangenheit der israelischen Kibbuzgenerationen ein, die als Kinder nicht bei den Eltern zu Hause, sondern in der Gemeinschaft anderer Kinder aufwuchsen. Erst in den letzten Jahren wird dieses Thema, das von vielen als traumatisch empfunden wurde, in der israelischen (Kibbuz-) Öffentlichkeit diskutiert.

Gleich danach beschreibt Schiri einen riesiges Feuer, bei dem in ihrer Kindheit fast der Kibbuz abgebrannt wäre – wieder vermischt sich hier die kollektive Erinnerung mit der des einzelnen.

Die „Figur am Bug“ spricht während der ganzen Performance nur einen Satz, und zwar in diesem Moment, als das Feuer beschrieben wird:

---

158 Text Schiri Goldberg-Giorno, aus dem Probeaufzeichnungen der Darstellerin, 2002, Übersetzung der Verfasserin.

„Die Sonne, sie geht nicht unter.“<sup>159</sup>

Gemeint ist der Sonnenuntergang auf den Monitoren, der nicht weitergeht, sondern stehenbleibt, ein Abbild wird, als wäre die Zeit stehengeblieben. In einem zirkusartigen Bild wird daraufhin eine Miniatur der gesamten Bühnenkonstruktion von einer magierartigen Figur mittels Minifeuerwerk verbrannt, während zwei der Akteure sich in eine Art Abbild einer bekannten israelischen Nostalgiepostkarte verwandeln: Zwei Kinder, die man von hinten sieht, betrachten am Meer stehend den Sonnenuntergang. Die Karte stammt aus den 60er Jahren, aus einer Zeit, in der in Israel noch sehr realistische positive Zukunftsbilder existierten. Gleichzeitig hört man ein bekanntes Lied aus dieser Zeit, gesungen von einer Gruppe, die selbst ein Stück israelische Geschichte mitgemacht hat, *Ha Chalonot Ha Gwoim* (dt: *Die hohen Fenster*).

„This song is an emotional carrier for Israelis, because when you hear it you find yourself in Israel of the 60s, when times were quite euphoric.“<sup>160</sup>

Wie einem Ruf folgen die Kinder und alle Akteure der Stimme des Liedes, die Zuschauer sehen sie von hinten, sich entfernend wie ein Bild, der Traum von der guten Zukunft des Landes zieht dahin. In der Ferne sieht man schließlich die beiden Kinder (immer nur von hinten) auf großen Schaukeln sitzen, sie singen das Lied weiter und weiter. Während das Publikum hinausgeführt wird, bleibt das ferne Bild bestehen.

„Die Sonne geht schon unter auf der Welt,  
sie sinkt bereits ins Meer.

Tief ins Meer tauchen Möwen und  
das Wasser lässt Muscheln zurück.

Komm schon nach Hause, kleines Mädchen,  
der Tau fällt wie Münzen vom Mond,

<sup>159</sup> Text Magdalena Klein in *Mifal Chaieinu*

<sup>160</sup> David Maayan, aus Probemitschriften der Verfasserin, 2003

Der Wind küsst die Wellen  
und Sterne fallen langsam auf dich herab.<sup>161</sup>

## 10.2 Inszenierungskonzept und Stilmittel in der Performance:

Wie oben erwähnt, ist der Ausgangspunkt der Analyse hier die Tatsache, dass es sich nicht um ein Theaterstück handelt, das von einem existierenden Dramentext ausgeht, sondern um ein theatralisches Event, eine Performance. Akteure, Texte, Musik und Gegenstände fungieren gleichermaßen als Handlungsträger und stehen in einem Austausch mit dem Zuschauer, der selbst eine aktive Rolle im Verlauf der Performance übernimmt.

### 10.2.1 Die Realität in der Performancearbeit

Wie in fast allen Arbeiten David Maayans und den Vorstellungen des Shlomi Centers wird die unmittelbare Realität stets in den Handlungsbereich integriert. Die Grenzen zwischen Bühnengeschehen und Wirklichkeit sind oft aufgehoben. Gemeint ist hier die politische Wirklichkeit ebenso wie die persönliche Geschichte der Schauspieler oder physische Gegebenheiten des Ortes. In *Mifal Chaieinu* war die Umgebung des *Shlomi Centers* gleichzeitig Modell für Bühnenbau und Gedankenansatz. Der Aufbau des Theaters selbst wird in den gesprochenen Texten ebenso erwähnt wie etwa die echten Namen der Darsteller. In vielen Szenen wird außerdem mit „Zitaten“ aus der Wirklichkeit gearbeitet: so etwa Musik, die für eine gewisse Zeitspanne steht, der gefilmte Sonnenuntergang am Strand unweit Shlomis oder Bilder, wie die nachgestellte Postkarte mit den Kindern.

Ein weiterer Aspekt in diesem Zusammenhang ist die völlige Sichtbarkeit der technischen und strukturellen Abläufe in der Performance. Nichts wird verborgen, alles ist offen: auch Techniker werden im Laufe der Vorstellung

---

<sup>161</sup> *Jelda Ktana* (dt. *Kleines Mädchen*), *Ha Chalonot Ha Gwoim*, Hed Arzi, Israel 1967. Text: Chaim Chefer, Melodie: Shmulik Kraus

sozusagen zu Akteuren. David Maayan selbst ist in jeder Performance anwesend und sichtbar, und im Zweifelsfall mit jedem einzelnen Darsteller oder Techniker in Kontakt. Improvisationen jeglicher Art gehören genauso zur Realität wie die Problemlösung im Falle einer technischen Panne, beides geschieht, wenn nötig, völlig offensichtlich, als Teil der Vorstellung.

„The event is about the happening of the Here and Now. The real action is happening in the very moment, rythm, volume, athmosphere can not be planned. Every evening is different.“<sup>162</sup>

### 10.2.2 Schauspieler/Performer/private Person

Das Publikum kann alle Aspekte der Akteure gleichzeitig wahrnehmen. Anders als auf der Theaterbühne schimmert die Privatperson quasi durch die Rolle hindurch: Es zeigt sich sowohl Akteur als auch Privatperson. Diese Person spielt, erzählt, handelt und ist gleichzeitig Teil eines Bildes. Illusion und Wirklichkeit vermischen sich auch hier immer wieder. Dem Zuschauer wird bewusst gemacht, dass er der Vorstellung beiwohnt, und sich darin mitunter selbst sieht, oder aber Zeuge der Abbildung einer kollektiven Geschichte wird. Fast alle Künstler des Zentrums haben einen Migrationshintergrund, jeder bringt einen prägnanten Teil seiner Erinnerungen in die Performance als Szene ein. Realistische Szenen vermischen sich mit der künstlerischen Interpretation, und sind dennoch erkennbar, sodass im Gesamten ein Mosaik von persönlichen Erinnerungsbildern aus der (israelischen) Geschichte entsteht.

---

162 David Maayan, aus Probeaufzeichnungen der Verfasserin, Februar 2003



### 10.2.3 Die Rolle des Zuschauers

Das Publikum wird in seiner Rolle mehr zum Zeugen als zum Zuschauer. Es ist während der Performance oft direkter Partner des Geschehens.

„Die Distanz zwischen Bühne und Zuschauer wird aufgehoben. Sie „schauen“ nicht auf ein reproduzierbares Stück sondern nehmen aktiv an einer Veranstaltung teil, sind Teilnehmer einer Versammlung.“<sup>163</sup>

In den meisten Stücken David Maayans ist die Zahl der Zuschauer sehr begrenzt. *Mifal Chaiejnu* wurde für maximal 80 Zuschauer konzipiert. Dadurch ergibt sich ein sehr direkter Kontakt zum Publikum einerseits, und eine komplexere Nutzungsmöglichkeit des Bühnenraumes andererseits. In seiner Rolle als Zeuge des Geschehens sieht jeder Zuschauer von verschiedenen Blickwinkeln in die Performancehandlung ein, und bekommt dadurch nicht zuletzt einen betont subjektiven Standpunkt. Das Publikum ist außerdem mit verschiedenen Elementen konfrontiert, die eigene Assoziationen anregen. Die „Erinnerungsfabrik“ konfrontiert sie absichtlich mit der eigenen Erinnerung ebenso wie mit der kollektiven. So geschieht ein

„... Denken der schrecklichen Erinnerungen als Theaterformel [...] für uns als intelligentes Pendel, das sich zwischen Objektivem und Subjektivem hin und her bewegt und nicht im emotionalen Stadium steckenbleibt.“<sup>164</sup>

### 10.2.4 Zum Bühnenraum

Der Bühnenraum setzt sich aus mehreren Ebenen zusammen und bezieht die Realität des Ortes stets mit ein. Die ursprüngliche Fabrikshalle war einer der ersten Ausgangspunkte für die Entstehung der Performance. In der

163 Levy, Ariel-Nil: *Die Funktion des Zeugen als künstlerischer theatralischer Akt in David Maayans K.O.H.E.L.E.T. II (1998-1999)*, Diplomarbeit, Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft, Alfter 2008, S.14

164 Michaelov, Mihaela : *Our lifework forgotten memory*. In: *Suplimentul de Cultura*, 30.5.2005 .Übersetzung: Magdalena Klein

Performance selbst wird sie zur Fabrik der Erinnerungen, die einerseits unseren Denk- und Erinnerungsprozess darstellt, andererseits einfach Abbilder der Vergangenheit aufflackern lässt. So steht etwa im Bild der Erinnerung Sagits, deren Grossmutter als junge Migrantin aus dem Jemen nach Israel kam, der Bühnenraum für das Land, in dem sie ankam: Eine Fabrik, die Neueinwanderer unpersönlich zu- und einordnet.

Der Bühnenraum ist so konzipiert, dass die Grenzen zwischen Schauspieler und Zuschauer oft verschwimmen.

„Der Raum ist unterteilt in der Art, wie die Performance denkt.“<sup>165</sup>

Man sieht die Akteure einmal nah, einmal von fern, und geht unmittelbar an ihnen vorbei, um auf die Galerie zu gelangen. Die Bewegung des Publikums ist ein wichtiger Bestandteil des Bühnenmechanismus, am Ende der Vorstellung hat der Zuschauer eine Reise gemacht, physisch, emotional und gedanklich.

„Jede Distanz im Raum ist ein elastisches Band der Erinnerung.“<sup>166</sup>

Dieses Aktivsein lässt den Zuschauer meist auch sehr konzentriert an der Handlung teilnehmen.

„ Die gesamte Geschichte des Landes lief plötzlich wie ein Film vor meinen Augen ab, all meine Erinnerungen haben sich mit der Handlung vermischt, alles war greifbar vor mir. Ich wünsche mir fast, ich hätte nicht alles verstanden.“<sup>167</sup>

---

165 Michaelov, Mihaela : *Our lifework forgotten memory*. In: Supleimentul de Cultura, 30.5.2005. Übersetzung: Magdalena Klein.

166 Ebd.

167 Gespräch mit einer Zuschauerin, Ahuva S., nach der Vorstellung, 24.9.2003, Aufzeichnung der Verfasserin

### **10.3. *Jeschenim* ( dt. *Die Schlafenden*) 2007**

#### 10.3.1 Besetzungsliste und Angaben zum Stück

Regie: Pablo Saltzmann

Dramaturgie: David Maayan

Bühnendesign: Claudio Adelberg

Texte: Ensemble, Pablo Saltzmann, David Maayan, Schiri Giorno

Musik: Gustavo Bustamante

Choreographie: Neta Plotzky

Kostüme: Alain Koginsky

Videoart: Fabian Fitussi

Lichttechnik: Yossi Yodfat

Regieassistenz: Schiri Giorno

Physisches Training der Schauspieler: Nachum Cohen

Produktion: Sarit Yah

Produktionsleitung: Bar Pesach

Darsteller: Eial Blan, Gustavo Bustamante, Fabian Fitussi, Magdalena Klein, Alain Koginsky, Adva Levi-Goshen, Barak Nachschol, Bar Pesach, Neta Plotzky, Pablo Saltzmann, Simcha Samson

Premiere: 31.7. 2007 *Shlomi Center*, Israel

Dauer der Vorstellung: ca.70 Minuten

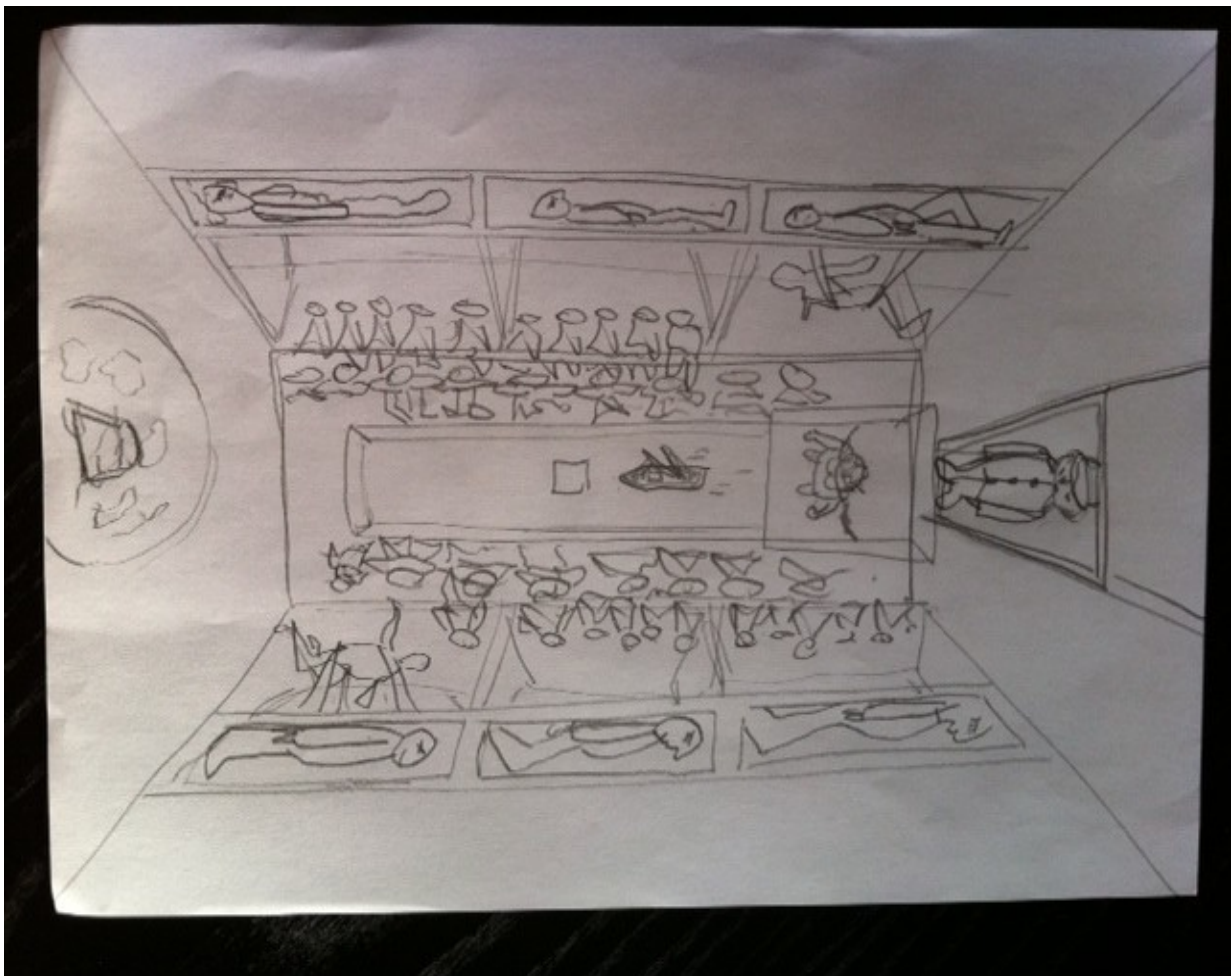
Die 2007 entstandene Performancearbeit *Jeschenim* wurde von Pablo Saltzmann am *Shlomi Center* inszeniert. Ausgangspunkt der Arbeit mit dem Ensemble war „die Frage nach unserem Schlaf, als Methapher für Ruhe, für Verarbeiten, und gleichzeitig auch als apathisches, passives Nichtstun in einer Situation, in der Handlung gefragt ist.“<sup>168</sup>

---

168 Pablo Saltzmann in einem Gespräch vom 8..2010

Mehr noch als in *Mifal Chaieinu* spielt hier ein Ereignis der politischen Realität eine Rolle: Der damalige israelische Ministerpräsident Ariel Sharon liegt seit 2006 in einem Koma, aus dem er bis jetzt nicht erwacht ist. Das Thema der „schlafenden Führung“ des Landes wird in der Performance künstlerisch umgesetzt. Das gesamte Werk zeigt außerdem ein vielschichtiges Bild der israelischen Bevölkerung und ihr Verhalten zwischen dem Umgang mit der Realität und den verschiedenen Verdrängungsmechanismen, die ein Teil des täglichen Lebens geworden sind.

Abbildung 4: Skizze zum Bühnenbild *Jeschenim*, Shlomi Center, Shlomi 2007



### 10.3.2 Verlauf der Performance:

Auch in *Jeschenim* steht eine Art Erinnerung am Beginn der Handlung. Noch im Dunklen hört man eine Männerstimme und eine Kinderstimme gemeinsam aus einem bekannten israelischen Kinderbuch lesen, während ein kleines beleuchtetes Segelboot langsam an den Zuschauern vorbeigleitet und sich einem großen weißen Mond nähert.

An einem klaren blauen Abend segelte der helle Mond still, still wanderte er und blickte über den Wald, über den Obstgarten und über die Wiese.<sup>169</sup>

In der Geschichte, die zu hören ist, möchte ein kleines Mädchen des Nachts die Hühner füttern und zieht so den Groll ihres Vaters auf sich, der sich um die verängstigten Hühner sorgt. Die vorlesenden Stimmen werden an der Stelle der Erzählung, die den Dialog des aufgebrachten Vaters mit dem kleinen Mädchen zum Inhalt hat, plötzlich langsamer, undeutlich und verzerrt, als wäre ein altes Tonband hängengeblieben. Gleichzeitig erscheinen auf dem Mond, der als Projektionsfläche dient, plötzlich Flammen: Es sieht aus, als würde der Mond brennen. Das Prasseln des Feuers tritt als Geräusch an die Stelle der vorlesenden Stimmen. Im nächsten Augenblick geht das Licht an, und zwei der Akteure singen mit Gitarrenbegleitung ein bekanntes israelisches Lied, nach einem Gedicht von Nathan Jonathan:

„ Ein Segelboot mit zwei Segeln und die ganze Mannschaft schläft.  
 Der Wind bläst über das Wasser, am Strand geht leise ein Bub,  
 ein kleines Kind ist es mit schwermütigem Blick,  
 Das Wasser wäscht ....  
 Die Distanz ist endlos.  
 Wenn alle Matrosen nicht aufwachen,  
 wie soll das Schiff den Hafen erreichen ?“<sup>170</sup>

169 Vgl. Bernstein, Fannia: *Wehi Erev*. (dt. *Wenn der Abend kommt*) . Israel: Hozaat ha Kibbuz Ha Meuchad, 1989.

170 Jonathan, Nathan: *Dugit Schata*.(dt. *Das Boot segelt*), Israel 1944.

Das gesamte Bühnenbild gleicht in dieser Performance einem Schiff. Die Zuschauer sitzen auf zwei Seiten, während in der Mitte eine Art Steg den Innenteil des Schiffes ausmacht. Unter dem Steg sieht man in einem Glaskasten eine verschwommene Welt, wie unter Wasser oder unter der Erde. Gesammelte Objekte der israelischen Geschichte liegen in dieser Unterwelt aus Glas: Bücher, Buchstaben, eine *Chanukia*<sup>171</sup>, ein Bild Herzls, als unvermeidliche Erinnerung an den ursprünglichen Traum. Über den Zuschauern befinden sich, schlafend in einzelnen Schiffskabinen, sechs der Darsteller. Immer wieder erinnern die Bilder der Schlafenden auch an Tote, die regungslos ebenfalls durch Glasfenster sichtbar sind. Wie die Toten in Israel sind sie in weiße Leintücher gewickelt.

Auf dem Steg in der Mitte tanzt Neta Plotzky langsam eine Art Butohtanz, in der Rolle des gealterten kleinen Mädchens, das regelmäßig versucht die Hühner zu füttern. Die Zuschauer sitzen quasi mit im Boot, durch Bewegung des Steges in der Mitte bekommt man den Eindruck, das Schiff würde sich bewegen. Vorne oben am Bug des Schiffes ist die Kapitänskajüte angebracht. Der Kapitän im weißen Gewand, dargestellt von Pablo Saltzman, schläft stehend am Steuerrad. Nach und nach wacht die Besatzung für kurze Zeit auf, wie Zirkusakrobaten lassen sie sich aus ihren Kajüten herunter und kommen auf dem Steg zum stehen. Die Leintücher dienen ihnen jetzt als Seile. Jeweils eine kleine Gruppe Zuschauer hört den Text eines Schauspielers, alle sprechen simultan, jeder erklärt seine Geschichte. Zwischendurch sind einzelne Phrasen lauter als der Rest des Textes, sie werden dadurch von allen verstanden und fügen sich in das jeweils Gehörte ein: Es handelt sich um typische Sätze der israelischen Gegenwart, Armeekommandos, Autofahrerjargon, Wiedergaben von Fragen, Ausrufen und Kurzdialogen aus dem Alltagsleben.

Die gesamte Mannschaft des Schiffes scheint in offensichtlicher Verleugnung der Situation zu existieren: „*Ejn Baaja*“ (dt. „*Kein Problem*“) wird zur Haupttextformel, mit der die Besatzungsmitglieder miteinander kommuni-

---

siehe: <http://natanyonatan.com/poems.html> , Abrufdatum 12.6.2010

171 Die *Chanukia* ist ein neunarmiger Kerzenleuchter, der zu Chanukka verwendet wird.

zieren, um danach wieder in die Einsamkeit ihrer Kabinen zurückzukehren. Am Steg scheint die Zeit stehenzubleiben und gleichzeitig weiterzugehen: Bevor die Nacht kommt, kräht der Hahn. Doch immer wieder zeigt sich die anfangs gelesene Geschichte als Bild: Immer noch versucht das Mädchen die Hühner zu füttern.

Die beiden singenden Akteure begleiten die Handlung mit israelischen Schlagern aus allen Jahrzehnten, was wiederum ein äusseres Vergehen der Zeit verdeutlicht. Gleichzeitig sind es auch diese beiden Darsteller, die den Steg in der Mitte scheinbar bewegen, sodass für alle der Eindruck entsteht, das große Bühnenschiff selbst bewege sich vorwärts, während es in Wirklichkeit am Platz bleibt.

In regelmäßigen Abständen versucht die Besatzung den schlafenden Kapitän aufzuwecken und ihn zum Herunterkommen zu bewegen. Jeder einzelne Akteur verkörpert sowohl in seinem Aussehen, als auch sprachlich einen typischen Israeli, während gleichzeitig eine andere Figur durchschimmert. Sämtliche Darsteller tragen während der ganzen Vorstellung immer zwei verschiedene und obendrein unpassende Schuhe – sie „stehen nicht in ihren eigenen Schuhen“.

Die Mannschaft des Schiffes scheint damit beschäftigt, bekannte Szenen und Bilder des Landes als solche zu erhalten oder wiederherzustellen: Adva Levi-Goshen etwa ist eine typische Soldatin, die versucht, ein solches „Bild“ zu erhalten: Sie möchte Orangen, die von einem Orangenbaum gefallen sind, wieder an den Ästen befestigen, den Baum „wieder in Ordnung bringen“, wenigstens, solange der Kapitän schläft. Während sie damit beschäftigt ist, trägt sie eine Wollmütze, die den mit dem Land vertrauten Zuschauer an thailändische Hilfsarbeiter bei der Orangenernte erinnert: Die Szene bekommt dadurch gleichzeitig einen anderen Kontext, wird zu einem neuen und bedrückenden Bild.

In einer traumartigen Sequenz steigt der Kapitän am Ende der Performance hinunter auf den Steg, um mit der gesamten Mannschaft eine Art Gemeinschaftstanz zu tanzen, während ein Matrose (Gustavo Bustamante) von der Reling herab für alle singt:

„An der Grenze dieses Landes vor dem anderen Land,  
 gibt es nichts mehr zu tun von dem was wir sind,  
 die Buchstaben, die Worte, die Zeilen, die Absätze,  
 die Kapitel, die Geschichten, die Bücher  
 und die Erzähler einer unfertigen Geschichte,  
 Die Bedeutung und der Geschmack sind verschwunden,  
 nichts bleibt bestehen im Lied für unsere Vergangenheit,  
 für unser jetziges Leben, für unsere Zukunft.  
 An der Grenze dieses Landes vor dem anderen Land,  
 schläft man seit Jahren schon.“<sup>172</sup>

#### 10.4. Ähnliche Stilmittel und Unterschiede

Im Unterschied zu *Mifal Chaiejnu* ist in dieser Performance der Bühnenraum zwar in mehrere sichtbare Ebenen unterteilt, das Publikum bleibt jedoch während der gesamten Vorstellung an einem Platz. Dennoch geschieht eine Art Bewegung im Raum, die scheinbar von den Akteuren und der Bühnenmechanik ausgeht. Das Publikum sitzt im wahrsten Sinne des Wortes mit der künstlerischen Handlung „in einem Boot“, eine Grenze zwischen Zuschauerraum und Publikum gibt es nicht.

Der Stillstand und die nur vermeintliche Bewegung kann hier wieder als deutliche Metapher für die Situation des Staates (Boot) verstanden werden. Der Kapitän schläft und in einer Art Hilflosigkeit versucht die Besatzung (die Bevölkerung) den Alltag aufrechtzuerhalten. Die thematische Auseinandersetzung inkludiert hier aber auch die Frage nach einem Warum? Warum schläft der Kapitän, warum lässt er uns alleine? Ist das Los des Landes so schwer zu tragen, dass die (politische) Führung daran zerbrechen muss? Trotz gemeinsamer Rituale sind die Individuen der Mannschaft mit ihrer Trauer und allen Zweifeln alleine. Aus Angst die Gesellschaft könnte zerfallen,

---

172 Text: David Maayan, Übersetzung der Verfasserin



kommunizieren sie sich ein aufrechterhaltenes Bild, unter anderem durch die ewige Wiederholung der „Formel“ *Ejn Baaja* (dt. *Es gibt kein Problem, es ist alles in Ordnung*).

Das kollektive Hintergrundmaterial, Abbild der realen Situation, das die Handlung umrahmt, ist hier beinahe noch ausschlaggebender, als die Texte und Szenen, die aus autobiographischem Material erarbeitet wurden.

Ein weiterer deutlicher Unterschied zu *Mifal Chaiejnu* ist der Umgang mit Videomaterial und projizierten Bildern, die nicht mehr „nur“ Hintergrundinformation vermitteln, sondern vielmehr einen eigenen Handlungsteil ausmachen. Der Mond fungiert als Informationsträger für emotionale und informative Bilder und Filmcollagen. Gleich zu Beginn wird das freundliche, oder zumindest neutrale weiße Abbild mit Flammen bedeckt, als die gelesene Geschichte aus der Kindheit (i.e. Vergangenheit) plötzlich endet, und zwar in einer Konflikt- bzw. Streitsituation. Feuer ist in Israel eine sehr starke Metapher: Nicht nur Zerstörung und Krieg sind unweigerliche Assoziationen, auch Naturkatastrophen wie Waldbrände, die klimabedingt häufig vorkommen und der Wassermangel, der in der Region vorherrscht, werden beklemmend deutlich gemacht.

In einer anderen Sequenz zeigt sich auf dem Mond eine aus Honig geformte Landkarte Israels, die langsam aber stetig von unzähligen Ameisen gefressen wird. Die Ameisen zerstören kontinuierlich eine bekannte Metapher Israels: „*Das Land, in dem Milch und Honig fließen*“.

Musik begleitet das Geschehen einerseits wie einen Film, andererseits wird sie, wie in *Mifal Chaiejnu* eindeutig als Zitat der vergangenen Zeit eingesetzt. Jeder live gesungene Schlager steht auch hier für einen ganz bestimmten Moment in der Geschichte des Landes.

Anders als in *Mifal Chaiejnu* geschieht in *Jeschenim* der Umgang mit dem Text: Er wird zu einer Art „simultaner Sprachteppich“, der mitunter Musik

gleichkommt. Der Zugang Pablo Saltzmans zu hebräischen Texten ist ganz offensichtlich ein anderer als jener David Maayans, was sich wie oben erwähnt unter anderem daraus erklärt, dass er erst mit 19 Jahren nach Israel kam. Neben den Texten übernehmen auch Bewegungen und (Butoh-)Tanz entscheidende Funktionen als Stilmittel und Informationsträger.

In beiden Performances finden viele Handlungen simultan statt, der Zuschauer wählt in mehreren Szenen selbst aus, wohin er seine Aufmerksamkeit lenken möchte, während in anderen Momenten der Fokus ganz klar auf ein Ereignis gerichtet wird.

Wie in *Mifal Chaiejnu* ist in dieser Performance jegliche technische Unterstützung des Bühnenbildes mitverfolgbar. Auch Kostümwechsel der Darsteller erfolgen nie verdeckt, sondern sind stets sichtbar: Jede Verwandlung entsteht realistisch und offensichtlich.

Der Zuschauer hat, ähnlich wie in *Mifal Chaiejnu* einen sehr subjektiven Blickpunkt.

Die Darsteller sind über den Zuschauern, vor ihnen, neben und zwischen ihnen. Je nachdem, wo man sitzt, ist man anderen Akteuren nahe, hört eventuell andere Texte und verändert seinen Betrachtungswinkel. Einige Zuschauer entschieden sich deshalb, die Performance mehr als einmal zu sehen.

Vom Publikum wurde *Jeschenim* in vielen Gesprächen und e-mails als sehr politisches Stück empfunden, dessen Aktualität berührend und aufrüttelnd wirkt.

„Es ist, ehrlich gesagt, nicht mehr leicht, sich durch Theaterkunst beeindrucken zu lassen, das gilt nicht nur für Schüler. Die Nachrichten haben uns abgebrüht gemacht. Nach dem gestrigen Abend haben wir uns entschieden, den gesamten Jahrgang der 7. Klassen in dieses Stück zu

schicken, das künstlerisch berührend, modern und schockierend eine Vision unseres Landes zeigt, ...“<sup>173</sup>

Bis heute wird die Performance *Jeschenim* am *Shlomi Center* präsentiert, in regelmäßigen Abständen gibt es eigene Vorstellungen für Schüler und Studenten.

---

<sup>173</sup> Aus einer e-mail vom 17.4.2008, Dana F., Lehrerin , Übersetzung der Verfasserin

## 11 Schlusswort

Seit dem Beginn des Aufbaus eines *Kulturwachshaus* in Shlomi sind zehn Jahre vergangen.

Das *Shlomi Center* hat sich in dieser Zeit nicht nur zu einer eigenständigen Theatergruppe weiterentwickelt, sondern ist trotz vieler Schwierigkeiten vor Ort den anfänglichen Hauptzielen treu geblieben. Die Annäherung an und der Austausch mit der lokalen Bevölkerung war essentielle Vorgaben der Regierung einerseits und Anliegen der Künstler selbst andererseits. Daneben die eigene Performancesprache weiterzuentwickeln und neue künstlerische Wege zu gehen, künstlerische Grenzen zu überschreiten, bleibt eine realistische Herausforderung.

„Wir Künstler kamen mit unseren Mitteln in ein bestehendes soziales Gerüst, wissend, dass wir nicht die gleiche Sprache sprechen, dass unsere Kunstmittel keine bekannten Instrumente dieser Gemeinde sind. Jetzt, 10 Jahre später, kann man bereits einen Unterschied spüren. Wahrscheinlich entsteht der echte Wandel durch unsere Arbeit mit den Kindern Shlomis: Sie lernen mit Leichtigkeit und Freude unsere Performancesprache und werden diese eines Tages genauso natürlich weiterentwickeln und weitergeben.“<sup>174</sup>

In den letzten Jahren geschieht auch der ursprünglich gewünschte Austausch der Peripherie mit dem Zentrum durch das *Shlomi Center* mehr und mehr. Regelmäßige Gastvorstellungen führen das *Shlomi Center* unter anderem nach Tel Aviv und Jerusalem. Im Herbst 2010 entstand in Zusammenarbeit mit dem Akko Festival unter der Regie von David Maayan die Performance *Hitkansut BaAttika* (dt. *Zusammenkunft in der Altstadt*), die eine eigene Auszeichnung für exzellente Ensemblearbeit erhielt.

Im Jahr 2011 ist ein neues Projekt mit der Bevölkerung Shlomis geplant, welches die Realität des Lebens an der Grenze bearbeiten soll: *Ma Shlomi al*

---

<sup>174</sup> Adelberg, Claudio, aus einem Gespräch mit der Verfasserin 2.8.2010, Übersetzung der Verfasserin

*Ha Gwul* (dt. *Was ist Shlomi an der Grenze ?* oder: *Wie geht es mir an der Grenze ?*) soll Künstler und Bewohner Shlomis gemeinsam kreieren lassen und eine weitere Annäherung bringen.

Die Verfasserin dieser Arbeit hat bei einem Israelaufenthalt im Sommer/ Frühherbst 2010 unter anderem an der Performance *Hitkansut Ba Attika* teilgenommen und fuhr regelmäßig zu Probearbeiten ins Shlomi Center, manchmal mit einem Taxi aus dem 15 Kilometer entfernten Nahariya. Zum ersten Mal seit Jahren war es in diesem Sommer nicht mehr notwendig, dem Taxifahrer zu erklären, wie man durch das alte Industriezentrum Shlomis zum *Shlomi Center* kommt:

„Ich weiß doch selbst, dass es in Shlomi ein Theater gibt.“<sup>175</sup>

war die lakonische Antwort des Taxifahrers und für die Autorin dieser Arbeit ein Zeichen für eine allmähliche Gewöhnung der Umgebung daran, dass an der Grenze Kultur wächst.

---

175 Aussage des Taxifahrers am 27.8.2010, Übersetzung der Verfasserin

## QUELLEN

### Literatur:

Avidan, Igal: *Israel*. München, Hugendubel 2008.

Avigail, Shosh: *Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater, 1948 to Present*. In: Ben-Zvi, Linda (Hrsg.): *Theater in Israel*. Ann Arbor“, University of Michigan 1996.

Ben Zvi, Linda (Hg.): *Theater in Israel*. Ann Arbor, University of Michigan 1996.

Bernstein, Fannia: *Wehi Erev*. (dt. *Wenn der Abend kommt*). Hozaat ha Kibbuz Ha Meuchad , Israel 1989.

Borgstede, Michael: *Leben in Israel*. Herbig, München 2008

Bossong, Georg: *Die Sepharden. Geschichte und Kultur der spanischen Juden*. C.H.Beck oHG., München 2008.

Brauneck, Manfred, Schnellin, Gerard (Hg.): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 2001.“

Schumacher, Horst: *Maison de la Culture*. In: Brauneck, Manfred, Schnellin, Gerard (Hg.): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 2001

Dallinger, Brigitte: *Jüdisches Theater in Wien von 1880 bis 1938*. In: Segal, Milli, Ungar-Klein, Brigitte: *10 Jahre jiddisches Theater in Wien*. Jüdisches Institut für Erwachsenenbildung, Wien, 2004.

Dorfstetter, Susanne: *Leben für mein Land – Golda Meir und die israelische Politik von 1956 bis 1974*. Wien, Diplomarbeit, 2008.

Eisenstadt, Shmuel N.: *Die Transformation der israelischen Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992.

Kattenfeld, Valerie: *Das Leben als Urstoff des Theaters. Die Verwendung von individuellen und kollektiven Schicksalen in den Werken des israelischen Regisseurs David Maayan mit besonderer Behandlung des "Familiäres" am Wiener Schauspielhaus 2006*. Wien, Diplomarbeit, 2007

Kisser, Gabriele: *Wer nicht an Wunder glaubt, ist kein Realist.- Die Rolle von David Ben Gurion bei der Gründung des Staates Israel*. Wien, Diplomarbeit, 2008.

Krupp, Michael: *Die Geschichte des Staates Israel*. Gütersloher Verlagshaus, 2. Auflage, Gütersloh 2004

Levy, Ariel-Nil: *Die Funktion des Zeugen als künstlerischer theatralischer Akt in David Maayans K.O.H.E.L.E.T. II (1998-1999)*. Alfter, Diplomarbeit, 2008

Maayan, David : *The Shlomi Center for Work and Theatrical Creation*. Erstes schriftliches Konzept, Israel 2000

Michaelov, Mihaela : *Our lifework forgotten memory*. In: *Suplimentul de Cultura*, Bukarest 30.5.2005, Übersetzung: Magdalena Klein

Rokem, Freddie: *Hebrew Theater from 1889 to 1948*. In: Ben-Zvi, Linda: *Theater in Israel*. Ann Arbor, University of Michigan 1996.

Ronen, Diti: *Kulturgewächshäuser in Israel*. Power Point Präsentation, Israel 1999.

Schmidt, Werner: *Einführung in das Alte Testament*. De Gruyter, Berlin, New York, 1995.

Schubert, Kurt: *Jüdische Geschichte*. München, C.H.Beck, 2. Auflage 1996

Seybel, Jane: *Innovative Art and Culture Institutions in the Israeli Periphery - Case Study: The Western Galilee University of Haifa*, April 2003

Shaked, Gershon: *The Israeli Drama - An Overview*. In: Ben Zvi, Linda (Hg.) *Theater in Israel*. Ann Arbor, University of Michigan 1996.

Shaked, Gershon: *Actors as Reflections of Their Generation: Cultural Interactions between Israeli Actors, Playwrights, Directors, and Theaters*. In: Ben Zvi, Linda (Hg.) *Theater in Israel*. Ann Arbor, University of Michigan 1996.

Sobol, Joshua: *Vorschlag zur Dezentralisierung der kulturellen Aktivitäten des Landes*. Arbeitspapier, Privatbesitz, Israel 1992

Timm, Angelika: *Israel - Gesellschaft im Wandel*. Leske+Budrich, Opladen 2003

Wolffsohn, Michael: *Israel*. Verlag für Sozialwissenschaften, 7. Auflage, Wiesbaden 2007.

### Internet:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Hisbollah>, Abrufdatum 12.1.2010

[www1.cbs.gov.il/reader/cw\\_usr\\_view\\_Folder?ID=141](http://www1.cbs.gov.il/reader/cw_usr_view_Folder?ID=141), Abrufdatum : 21.4.2010

Gawisch, Lilach: *Grenzüberschreiter*. In:  
<http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?ArticleId=6271&Subj=1&Area=1>, Abrufdatum: 24.01.2010

[www.bahai.org](http://www.bahai.org), Abrufdatum: 24.4.2010

<http://de.wikipedia.org/wiki/Palästiner> , Abrufdatum: 2.5.2010

<http://de.academic.ru/dic.nsf/meyers/104767/Peleschet> , Abrufdatum: 3.5.2010

<http://www.mfa.gov.il/MFA/Facts+About+Israel/History/HISTORY+The+Second+Temple.htm>, Abrufdatum: 6.5.2010

Ben-Zvi, Linda: *From The Dybbuk to Best Friends: A Short Look at Israeli Theatre*. In: [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article\\_display.aspx?articleID=1657](http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=1657), Abrufdatum:12.5.2010

[http://en.wikipedia.org/wiki/Borders\\_of\\_Israel#The\\_Blue\\_Line](http://en.wikipedia.org/wiki/Borders_of_Israel#The_Blue_Line),  
Abrufdatum:12.5.2010

Gampert, Christian: *Aufbruch ins Private*. In: <http://www.freitag.de/kultur/0503-tanz-theater-israel>, Abrufdatum: 12.5.2010



[http://en.wikipedia.org/wiki/Sufi\\_whirling](http://en.wikipedia.org/wiki/Sufi_whirling) , Abrufdatum 15.5.2010

Levy, Shimon: *Theatre in Israel: A Culmination of Foreign and Native Influences*. In: [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article\\_display.aspx?articleID=2652](http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=2652) , Abrufdatum: 22.5.2010.

Milstein, Avishai: *Das Nationale Lagerfeuer*. In: [http://www.theaterheidelberg.de/servlet/PB/menu/1343142\\_11/index.html](http://www.theaterheidelberg.de/servlet/PB/menu/1343142_11/index.html), Abrufdatum: 22.5.2010

[www.mapa.co.il/ng/BuildRecord\\_print.asp?id=5227&SubjectID=15](http://www.mapa.co.il/ng/BuildRecord_print.asp?id=5227&SubjectID=15), Abrufdatum: 22.5.2010

Levy, Shimon: *The Development of Israeli Theatre - a brief overview*. In: [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article\\_display.aspx?articleID=199](http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=199), Abrufdatum: 30.5.2010

<http://www.mdr.de/mdr-figaro/journal/172843-hintergrund5489054.html#absatz12>, Abrufdatum: 30.5.2010.

Weitz, Shosh: *The State of the Arts: Israeli Theatre*. In: [http://www.mfa.gov.il/mfa/mfaarchive/1990\\_1999/1998/11/israeli%20theatre%201995-1998](http://www.mfa.gov.il/mfa/mfaarchive/1990_1999/1998/11/israeli%20theatre%201995-1998), Abrufdatum: 30.5.2010

<http://www.usig.org/countryinfo/israel.asp>, Abrufdatum: 11.6.2010.

[http://www.ezy.co.il/memoSite\\_eng.asp?memorial\\_id=456](http://www.ezy.co.il/memoSite_eng.asp?memorial_id=456), Abrufdatum: 12.6.2010

[http://en.wikipedia.org/wiki/Katyusha\\_rocket\\_launcher](http://en.wikipedia.org/wiki/Katyusha_rocket_launcher) , Abrufdatum :12.6.2010

Jonathan, Nathan: *Dugit Schata*. (dt. *Das Boot segelt*), Israel 1944. In: <http://nata.nyonatan.com/poems.html> , Abrufdatum 12.6.2010

[http://en.wikipedia.org/wiki/Judeo-Moroccan\\_Arabic](http://en.wikipedia.org/wiki/Judeo-Moroccan_Arabic), Abrufdatum: 14.6.2010

<http://www.independent.co.uk/artsentertainment/theatreanddance/features/eugenio-barba-a-rebel-heart-that-doesnt-miss-a-beat-686248.html>, Abrufdatum : 24.6.2010

## Abbildungen:

Abbildung 1:

[http://focusmigration.hwwi.de/typo3\\_upload/groups/3/focus\\_Migration\\_Publicationen/Laenderprofile/bilder/laenderprofile/lp-13-israel/abb1\\_gr.gif](http://focusmigration.hwwi.de/typo3_upload/groups/3/focus_Migration_Publicationen/Laenderprofile/bilder/laenderprofile/lp-13-israel/abb1_gr.gif), Abrufdatum: 2.2.2010

Abbildung 2: [http://en.wikipedia.org/wiki/Blue\\_Line\\_\(Lebanon\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Line_(Lebanon)), Abrufdatum: 17.6.2010

Abbildung 3: Foto: Angelika Kisser-Maayan, Copyright: *Shlomi Center*

Abbildung 4: Foto: David Maayan, Copyright : *Shlomi Center*

Abbildung 5: Bühnenskizze *Ieschenim*, Copyright: *Shlomi Center*

## Interviews:

Gespräche mit Einwohnern Shlomis wurden 2001 im Rahmen des anthropologischen Projektes im *Shlomi Center* aufgezeichnet.

Das angegebene Publikumsgespräch fand 24.9.2003 im *Shlomi Center*, Israel statt.

Das Interview mit Naama Shapira entstand am 10.5.2009, in Sichron Jaakov, Israel.

Die Gespräche mit David Maayan erfolgten am 2.12.2009, 12.12.2009, 12.5.2010, 21.5.2010, sowie am 2.6.2010 in Wien.

Das Interview mit Neta Plotzky wurde am 7.2.2010 in Nahariya, Israel geführt.

Das Interview mit Pablo Saltzman fand am 8.2.2010 in Nahariya, Israel statt.

Ein telefonisches Interview mit Jane Seybel erfolgte am 4.3.2010.

Das telefonische Interview mit Prof. Shimon Levy fand am 29.4.2010 statt.

Das Interview mit Joshua Sobol entstand am 11.5.2010 im Amerlingbeisl, Wien.

Das Interview mit Claudio Adelberg wurde am 2.8.2010 in Akko, Israel geführt.

## Zusammenfassung

Das *Shlomi Center für Alternative Theaterarbeit* befindet sich unweit der libanesischen Grenze in der nordisraelischen Stadt Shlomi. In der Umgebung kam es viele Jahre lang immer wieder zu Übergriffen, bis heute wird die gesamte Region als Krisengebiet bezeichnet. Nach dem Abzug der israelischen Truppen aus dem Süden Libanons im Jahr 2000 sollten die nördlichen Grenzstädte Israels in einem von der Regierung geplanten Projekt besondere Unterstützung erhalten. Im Rahmen dieses Projektes wurde David Maayan, israelischer Theaterregisseur und -pädagoge ausgewählt, in Shlomi ein sogenanntes *Kulturgewächshaus* zu gründen, das einerseits eigenständiges Kunstschaffen in der Peripherie zum Inhalt hatte, andererseits vor allem eine Verbindung zur Lokalgemeinde aufbauen und durch künstlerische Arbeit Dialoge schaffen sollte. Bereits Jahre zuvor war ein ähnlicher Vorschlag von Joshua Sobol gemacht worden, erst 2000 schien aber der richtige Zeitpunkt, um ein Projekt wie dieses zu verwirklichen.

Fast alle Mitglieder des Ensembles sind erfahrene Theaterkünstler, die vor Gründung des Zentrums in gemeinsamen Arbeiten eine eigene Performance-sprache entwickelt hatten. Das *Shlomi Center* eröffnete im Jahr 2002 eine als offenes Labor geführte Schule für performative Theaterkünste, die Schüler aus dem ganzen Land aufnimmt. Ab 2003 wurde das Zentrum von David Maayan und dem Ensemble als eigenständiges Theater weitergeführt, im Jahr 2006 folgte Pablo Saltzman als künstlerischer Leiter nach.

## DANKE

Danke Mimi, Teo und David für wunderbare Unterstützung, Geduld und Hilfe.

Danke Frau Professor Haider für die intelligente und liebevolle Betreuung.

Danke an Gabi fürs rasche Korrekturlesen.

Danke Florian für die Computertipps.

Danke Pablo, Neta, Pancho, Sarit, Magda und allen Shlomi Center Kollegen.

Danke Joshua Sobol für wertvolle Gedanken und die Zusendung des Manuskripts.

Danke Shimon Levy für die geduldige Fragenbeantwortung.

Danke Evamaria und allen Freunden für ihre Unterstützung.

Danke Greta und allen Lichflüsslern.

## **Lebenslauf** Angelika Kisser - Maayan

Geboren 1968 in Wien.

Nach der Matura u.a Beginn des Studiums der Publizistik und Theaterwissenschaften.

Schauspielausbildung u.a am *Akko Theater Zentrum*, Israel.

1999 – 2002 Studium der Dramatherapie an der Tel Hai Universität Israel.

1999 – 2001 Teilnahme am *Theaterlabor Kibbuz Cabri*.

2000 – 2004 Ensemblemitglied des *Shlomi Centers*.

Dramatherapeutische Arbeit mit Erwachsenen und Kindern in Israel.

2004 – 2007 Dramaturgie für die Performance *Der Familientisch* im Schauspielhaus Wien.

2008 – 2010 u.a Dramaturgin für *Purimspiel* (Linz09) und *Itkansut Ba Attika* (Israel 2010).